UNIVERSITÀ DI LECCE
BIBLIOTECA

Serie III - Anno VIII (XLII della Raccolta) Aprile-Giugno 1940-XVIII N. 2

ATENE E ROMA

RIVISTA TRIMESTRALE DELLA SOCIETÀ ITALIANA
PER LA DIFFUSIONE E L'INCORAGGIAMENTO DEGLI STUDI CLASSICI

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

DIRETTORE: E. BIGNONE
Accademico d'Italia
Firenze — Piazza della Vittoria, 4

Abbonamento annuale . L. 25.—
Un fascicolo trimestrale » 7.—
Un numero doppio . . » 14.—

AMMINISTRAZIONE
Casa Editrice Felice Le Monnier
Via S. Gallo, 33 - Firenze (13)

BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ
LECCE
FONDO I. SANESI

EURIPIDE LIRICO

III.

Nel mondo poetico di Euripide, è diffusa sempre più spesso nei drammi dell'ultimo periodo una atmosfera fiabesca ed irreale. La fantasia vi profonde a piene mani il romanzesco, l'esotico, il pittoresco, il meraviglioso, lasciando libero estro ad un temperamento che oggi diremmo romantico. E mentre le figure perdono a poco a poco i contorni di personaggi drammatici, e sempre più raramente destano l' interesse del poeta, balenano sempre più spesso magiche, suggestive visioni del lontano passato favoloso tra sfolgorìo di luci e suono di musiche, s'aprono miraggi di strane terre di incanto, prospettive di città mitiche, popolate di figure soprannaturali; e risplende, più alta delle miserie umane, la divina bellezza. L' irrequieto spirito euripideo trova allora tregua: la realtà triste è dimenticata, un sorriso fuggevole sembra rischiarare il volto severo. Poichè nel crollo di tanti ideali, nel capovolgersi di tanti valori, nel sommuoversi di tanti principii in quegli ultimi decenni in cui fatalmente declina la grandezza di Atene, un ideale ancora è rimasto, intangibile, ad illuminare gli spiriti ed a consolare la vita: la bellezza. E davanti alla bellezza, ideale supremo del secolo di Fidia, che Platone trasfigurerà in filosofia sublime, s' inchina adorando, senza chiedere, anche il fiero, ribelle genio di Euripide.

Svuotato di ogni contenuto etico, il mito diventa per lui come un fantastico mondo lontano, donde la fantasia può trarre fantasmi di bellezza, visioni di sogno; così resta vivo attraverso secoli per tutti gli artisti, i pittori, i poeti antichi. La lirica euripidea, sempre più spesso estranea all'azione del dramma, trae dal favoloso passato ispirazione a creare quadri indimenticabili.

In tali quadri, Euripide riprende, con spirito mutato, la grande tradizione della lirica corale; raccoglie l'eredità di Stesicoro, di Pin-

daro, di Bacchilide. La scelta di alcuni argomenti (le imprese di Eracle e Apollo, le nozze di Peleo e Tetide, le prime gesta di un dio fanciullo), la somiglianza con la forma del ditirambo, che sempre maggiormente influisce sulla compagine metrica dei cori, e l'uso di certe formule di legatura sono i segni esteriori di questa continuità.[1] Qualche volta il principio del coro assume addirittura carattere di vero e proprio proemio alla maniera dei carmi di Pindaro e di Bacchilide, come nel coro delle *Troiane* che evocano l'ultima notte di Troia:

O Musa, per Ilio
intona fra lacrime
il canto funereo degli inni novelli
che adesso per Troia mi appresto a cantare;

ed anche più diffusamente nel canto delle fatiche di Eracle:

Dopo l' inno di gaudio
col triste elino risuonar fa l'etra
Apollo, fa con l'aureo
plettro vibrar l'armoniosa cetra.
Io dell'eroe, chi del Cronide vuole
chiamarlo, e chi di Anfitrione prole,
che fra gli estinti scese
nel buio Averno, vo' cantar le imprese!...
Per le fatiche che gli eroi compierono
è corona l'elogio; all'eroe spento
di sua gesta ricordo è il monumento.[2]

Qui cogliamo in pieno sviluppo una tendenza che avevamo già rilevato nel canto dell'Apollo pastore nell'*Alcesti*: il canto del coro tende sempre più a diventare una lirica a sè, talora estranea del tutto come ispirazione al dramma, e quasi sempre superflua. La meravigliosa unità della tragedia eschilea, uscita d'un solo getto dall'ardente genio del poeta di Eleusi è infranta per sempre: in questo senso, gli ultimi drammi di Euripide segnano un regresso. In tutta l'opera euripidea

---

1 Cfr. Kranz, op. cit., 253; Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, 254.

2 *Troad.* 511: *ἀμφὶ μοι Ἴλιον, ὦ | Μοῦσα, καινῶν ὕμνων | ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον* [trad. Romagnoli]; *Herakl.* 348: *αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ | μολπᾷ φοῖβος ἰαχεῖ, | τὰν καλλίφθογγον κιθάραν | ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ. | ἐγὼ δὲ τὸν γᾶς ἐνέρων | τ' ἐς ὄρφναν μολόντα, παῖδ' εἴτε Διός νιν εἴπω | εἴτε Ἀμφιτρύωνος ἵνιν | ὑμνῆσαι στε | φάνωμα μόχθων δι' εὐλογίας θέλω. | γενναίων δ' ἀρεταὶ πόνων | τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα.* [trad. Romagnoli]; (cfr. Kranz, loc. cit., p. 253 sgg.; vedi anche *Oreste* 1395. Fra le formule di legatura prese a prestito dalla lirica corale cfr. *Helen.* 1319).

si avverte il ricorrere di alcuni motivi prediletti che particolarmente si impongono alla fantasia : il giudizio di Paride, l'ultima notte di Troia, i miti di Apollo e di Dioniso, i miti bacchici ; ma nell'ultimo periodo il poeta si lascia trascinare da tali motivi, che si sovrappongono al dramma creando qualche volta stridenti dissonanze.

Anche considerata fuori dai drammi, la poesia mitica d' Euripide riesce convenzionale e fredda tutte le volte che il poeta cerca una ispirazione epica ed eroica troppo lontana dalla sua sensibilità : foggia allora gelidi componimenti stereotipi, se pur di squisita fattura, come il catalogo delle navi, la descrizione delle armi di Achille, il canto delle imprese di Eracle. Ma tutte le volte che, senza suggerimenti letterari, lascia libero il volo alla fantasia creatrice, la lirica euripidea ritrova nei cori mitici la fresca ispirazione, l'accento limpido, le tonalità luminose dell'*Alcesti*, con una più fine delicatezza di tocco ; e crea visioni poetiche mirabili. Così nell'*Ifigenia in Tauride* balena la magica pittura del drago di Gea, ucciso da Apollo fanciullo :

Quivi nascosto all'ombra di un frondeggiante lauro,
il dragone, mirabile prodigio, di Gea figlio,
stendea sopra l'oracolo
terrestre il dorso tutto maculato e vermiglio.
E tu, divino, ancor pargolo,
balzante in grembo della madre ancora,
morte gli desti....[3]

e sul vivido quadro brilla come un raggio di inconsueta serenità il riso di Giove.

Nell'*Elettra* il mito dell'agnello d'oro comincia con un movimento ingenuo quasi fiabesco di ballata popolare, si distende e s'allarga nelle ampie volute di due strofe tutte raggianti, per assurgere alla visione soprannaturale di Giove che muta il corso del sole e i sentieri fiammanti degli astri, finchè un riso beffardo viene a infrangere l' illusione con la voce della nuova sofistica. Al centro delle due strofe si apre una luminosa visione d'auree luci, fra musiche e danze :

Suonavano le case
d'Atreo di danze liete.
Le porte son degli aurei
santuari dischiuse ;

---

[3] *Iphigen. Taur.* 1246 : *ὅθι ποικιλόνωτος οἰνωπὸς δράκων, | σκιερᾷ κατάχαλκος εὐφύλλῳ δάφνᾳ | γᾶς πελώριον τέρας ἄμφεπε | μαντεῖον χθόνιον. | ἔτι μιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας | ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων | ἔκανες....*

per tutta Argo scintilla
sovra gli altari il fuoco e la bellissima
voce del flauto squilla.[4]

E nell'*Ifigenia in Aulide* il coro è tutta una pittura vivida delle nozze di Peleo e di Tetide: le Muse danzano battendo l'orma lieve dell'aureo sandalo, Ganimede attinge il nettare alle anfore d'oro:

E su la sabbia candida
volgendo in giro il piede,
danzaron l' imeneo
le cinquanta figliole di Nereo.
Cinte le chiome di verdi foglie,
stringendo in pugno tronchi di pino
venne l'equestre stuol dei Centauri....[5]

Qui Euripide si rivela, non meno del grandissimo Pindaro,[6] poeta visivo: ma in maniera affatto diversa. Non meno di Pindaro, vede il mito in quadri e con un quadro spesso interrompe bruscamente il suo racconto. E con Pindaro, con Bacchilide, con Saffo ha in comune la predilezione per determinati colori, ove è quasi un riflesso dell'arte arcaica: porpora, oro, argento. Oro su oro, in una vera monocromia, proprio alla maniera di Pindaro, nella apparizione d'Apollo dalla cetra d'oro a Creusa fanciulla:

Tu giungesti, dai crini tuoi d'oro
scintillando, mentre io nel mio peplo
falciavo a fiorirne il mio seno
i petali d'oro e di croco;[7]

porpora e ombre cupe, nella pittura del dragone o nel racconto dello schiavo frigio:

Dal buio dei purpurei
mantelli il ferro trasse;

---

[4] *Helektr.* 711: *χοροὶ δ' 'Ατρειδᾶν ἐγέραιρον οἴκους · | θυμέλαι δ' ἐπίτναντο | χρυσήλατοι, σελαγεῖτο δ' ἀν' ἄστυ | πῦρ ἐπιβώμιον 'Αργείων....*

[5] *Iphig. Aulid.* 1054: *παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον | εἰλισσόμεναι κύκλια | πεντήκοντα κόραι Νηρέως, γάμους ἐχόρευσαν · | ἀνὰ δ' ἐλάταισι στεφανώδει τε χλόᾳ | θίασος ἔμολεν ἱπποβάτας | Κενταύρων.*

[6] Cfr. per la sensibilità pittorica di Pindaro: Romagnoli, *Pindaro*, 1910 e *Introduzione alle Odi tradotte*; Perrotta, op. cit., p. 179 sgg.

[7] *Ion.* 887: *ἦλθές μοι χρύσῳ χαίταν | μαρμαίρων, εὖτ' εἰς κόλπους | κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον, ἀνθίζειν χρυσαντανγῆ.*; cfr. *Or.* 840; *Ifig. Aulid.* 574, 752, e specialmente *Troad.* 225; vedi anche Kranz, op. cit.

bianchezza abbagliante di luci argentee nella evocazione frequente delle nevi del Citerone e dell' Ida, o nella rapida, mirabile pittura delle tre dee sullo sfondo opaco dei boschi:

Giunsero esse ai valloni chiomati di fronde,
e le fulgide membra detersero
ai rivoli alpestri dell'onde.[8]

E con Pindaro, e forse ancor più con Saffo, Euripide ha in comune la predilezione per alcuni motivi gentili, fanciulle che colgono fiori, fanciulle che danzano; tendenza che s'effonde anche fuori dei cori mitici in versi lievi e luminosi, ove par d'udire l'eco di partenii di Alcmane, ma con un'arte più sapiente e più ardita:

Gara di grazie, e ondanti
chiome e superbi manti;
variopinte ondeggiano
a me d' intorno, mentre il piè si slancia,
le belle vesti, e i riccioli
m'ombreggiano la guancia.[9]

Come Saffo e Bacchilide, Euripide ama indugiarsi a evocare nel suo canto le belle vesti multicolori delle fanciulle, i metalli preziosi, le coppe rare, le statue d'oro, creando tutta una decorazione smagliante che Pindaro trascura.

Ed insieme alle danze, anch'egli, temperamento musicale, che cerca nuove forme musicali per i suoi drammi, ama evocare la musica; dall'*Alcesti* all'*Ifigenia*, dalle *Troiane* all'*Elena*, nei suoi cori si effonde sempre più spesso un suono di cetre, di flauti, di crotali, di timpani.

E non meno di Pindaro Euripide sa dare ai canti mitici intonazione fiabesca e colorito fantastico.

Eppure è svanita quella magica atmosfera, per cui in Pindaro il mito splende di una grandezza eroica, in un succedersi di balenanti visioni; ed è svaporata la incantevole fragranza di alcune rapide pitture di Saffo. In compenso, la sensibilità coloristica di Euripide studia nuovi toni, ricerca, con visibile diletto, sottili giochi di luce. Nell'ultima

---

[8] *Orest.* 1456: *ἀμφὶ πορφυρέων πέπλων, ὑπὸ σκότου | ξίφη σπάσαντες*. — *Andromach.* 285: *ὑλόκομου νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν πιδάκων | νίψαν αἰγλᾶντα σώματα ροαῖς*. [trad. Romagnoli].

[9] *Iphig. Taur.* 1146: *εἰς ἁμίλλας χαρίτων, | χαίτας ἁβροπλοῦτοιο | εἰς ἔριν ὀρνυμένα, πολυποίκιλα φάρεα | καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα | γένυσιν ἐσκίαζον*. [trad. Romagnoli].

notte di Troia, le Troiane, al suono dei flauti, danzano ed intonano lieti canti:

E sopra il travaglio ed il gaudio
calò la notturna caligine....
....il baglior delle faci, irrompendo
nelle case, il fulgore languente
sopiva dei fuochi domestici.[10]

Anche fuori dai quadri mitici, il particolare, personalissimo spirito pittorico del poeta si manifesta in effetti coloristici nuovi: oro su nero, nell' invocazione di Elettra alla notte, potente contrasto di ombra e di luce:

O nera notte, di auree stelle altrice

Nero su bianco, nella pittura di Oreste che immerge nella gola di Elena, schermita dalla bianca mano, la spada nera, pittura ove la ricerca coloristica soffoca ogni drammaticità del racconto. Da uno studio anche troppo cosciente di toni, vengono fuori contrasti violenti con inconsueti avvicinamenti di colore: le fanciulle dell'*Elena* presso l'acqua cerulea stendono i panni purpurei sull'erba folta, ai raggi aurei del sole.[11] E nella pura e semplice ricerca di un tono è il suggestivo fascino del magico primo verso del coro dell'*Ifigenia Taurica* per cui tutto il canto pare imbevuto d'azzurro:

Color di ciano, color di ciano, del mare i vortici....

L'effetto è qui ispirato dal colore che Euripide predilige, accanto all'oro, alla porpora e all'argento: l'azzurro nelle varie gradazioni, ceruleo cupo (ciano) e verde azzurro (glauco). Così la *Medea* si apre con la visione fugace delle Simplegadi azzurre, l'Ermione dell'*Andromaca* sogna un uccello ceruleo fra le rupi cerulee; ed in tutti i drammi vi sono delfini che balzano fra le prore cerulee, flutti glauchi e ceruli; perfino la luce della luna appare verde-azzurra al poeta.[12]

---

10 *Troad.* 542: *ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ | νύχιον ἐπὶ κνέφας παρῆν.... ἐν δὲ δόμοις δὲ παμφαὲς σέλας | πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν — | ἔδωκεν ὕπνῳ* [trad. Romagnoli].

11 *Helektr.* 54: *ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ* [trad. Bignone]. (v. E. Bignone, art. cit.); *Orest.* 1466 sgg.; *Helen.* 179-85. Cfr. anche, ad esempio, *Ifig. Aulid.* 217 sgg.

12 *Iphig. Taur.* 392: *κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας* [trad. Romagnoli]. Cfr. *Andromaca* 861: *Φθιάδος ἐκ γᾶς | κυανόπτερος ὄρνις εἴθ' εἴην | ....ἃ διὰ κυανέας ἐπέρασεν ἀκτὰς....*; cfr. *Med.* vv. 1-2; *Helektr.* 436; *Helen.* 1501; *Troad.* 799; *Hel.* 1473, 407; *Suppl.* 258; *Kykl.* 16 ecc.

Di fronte alla folgorante fantasia di Pindaro, lo stile di Euripide è l'espressione di una sensibilità raffinata e complicata; è un'arte sapiente, che ama indulgere sui particolari, che accarezza il quadro, che studia i toni, che gioca con visibile compiacenza sugli effetti d'ombra e di luce, sulle armonie e le dissonanze di colore.

Questo spirito pittorico euripideo, di cui Ettore Romagnoli ha segnato mirabilmente le caratteristiche ed additato le limitazioni,[13] dilaga dai cori e si insinua in tutta la tessitura dei drammi. È nato da una sensibilità molto affine a quella degli artisti del suo tempo: il grande affresco di Polignoto sta cedendo il posto al quadro di Zeusi.

Non sappiamo se è vera la notizia della tradizione che Euripide da giovane sia stato pittore; ma del suo appassionato entusiasmo per l'arte, allora trionfante in Atene, fanno fede nei suoi drammi le descrizioni di opere d'arte, come lo scudo d'Achille, le sculture del tempio di Delfi e le frequenti allusioni alla tecnica pittorica, che sanno di virtuosismo e che preannunziano un grave difetto dell'arte alessandrina. Soprattutto opere d'arte celebri al suo tempo gli hanno ispirato vive imagini plastiche: Polissena che al sacrificio si offre scoprendo il seno nell'atteggiamento di una statua; Antigone che danza come una Menade; Andromeda legata alla rupe che pare un bassorilievo.[14]

Dalla «schiografia» esce in questi decenni la nuova pittura con i primi tentativi di prospettiva ed ombreggio; ancora contrastata e discussa in confronto agli affreschi di Polignoto e di Micone, già mostra tutte le sue possibilità nelle tele di Zeusi e di Parrasio. Tutta l'arte dal fregio delle Vittorie alate nel tempio di Atena Niche fino ai più umili bassorilievi funebri del Ceramico, dalle tazze preziose dei conviti e dei sacrifici alle ampolle funerarie, porta i segni di un mutamento profondo. È tutta pervasa da un'attenta, amorosa ricerca del particolare, e da un nuovo fervido spirito decorativo, meno austero e più gentile, che si compiace a raffigurare Nereidi e Vittorie volanti, Menadi danzanti in orgiastico abbandono, amori alati, carole di fanciulle in un fluttuare aereo di pepli. All'Atena di Fidia succedono l'Afrodite di Alcamene e l' Eros di Zeusi. Anche più visibilmente, l'arte del suo

---

[13] E. Romagnoli, *Prefazione alle Tragedie di Euripide tradotte*, 1930, XLVIII; *Il Teatro greco*, pp. 191, 1923.

[14] *Hekab.* 560; *Bacch.* 150; *Phoen.* 1485. Il Kranz, op. cit., p. 244 cita a questo proposito anche *Ione* 495, *Bacch.* 865; *El.* 452 (cfr. p. 312; e vedi anche Friedländer, *Iohannes von Gaza*, p. 24; L. A. Stella, in *Historia*, 1934, n. 2-3, p. 39).

tempo è affine ad Euripide quando per la prima volta ferma in quadri di genere il particolare realistico. Mentre la ceramica non disdegna umili aspetti della vita quotidiana, il poeta evoca nell'*Ecuba* l'immagine della donna troiana allo specchio:

> Quando ha tregua il convito e sulle palpebre
> si effonde il doce sonno....
> io componea fra i vincoli
> delle bende i miei riccioli
> e le luci degli aurei
> specchi figgevo nel fulgore in termine....[15]

e disegna nell'*Oreste* il quadro, pervaso di una venatura di umorismo, dello schiavo frigio che fa vento con un rotondo ventaglio di piume ai riccioli della bellissima Elena che fila un tessuto purpureo. Le lavandaie dell'*Ippolito* e dell'*Elena* distendono i panni al sole; le ancelle del *Fetonte* spazzano la casa del re; Ione spazza il tempio di Apollo. Dalla lirica, il gusto del particolare, in cui Euripide anticipa ancora una volta gli Alessandrini, penetra nel dramma: basta ricordare nella *Medea* il delizioso ritratto di Creusa che prova allo specchio il vestito nuovo, e sorride alla propria inanimata immagine.[16] Figure che si direbbero uscite da una pittura vascolare o da un bassorilievo della fine del secolo V, preannunziano la poesia alessandrina e la commedia borghese, in una sfera molto remota da Pindaro; e svelano il temperamento personalissimo di Euripide che nella ricerca del particolare realistico anche umile precorre la poesia romantica.

Tale ricerca attira la poesia euripidea anche verso il caratteristico, il deforme, il brutto, e porta nella rappresentazione della malattia, della vecchiezza, della decadenza fisica tratti di verismo nuovi nel teatro. Qui Euripide si allontana da Saffo per riavvicinarsi ad Archiloco.

Proprio alla fine della vita del poeta, lo spirito visivo segna il suo trionfo nelle *Baccanti*, in un'ebbrezza di luci di colori. Il tema, che

---

[15] *Hekab.* 923: *ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις | μίτραισιν ἐρρυθμιζόμαν | χρυσέων ἐνόπτρων | λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς.*

[16] *Oreste* 1428 e sgg.; *Hippolyt.* 121-129; *Helen.* 179-85; *Ione* 102 sgg.; *Phaet.*, cod. Clarom., col. 2, v. 10 (p. 69 del *Suppl. Eurip.*, Arnim); *Med.* 1159-1166 ecc. Cfr. anche *Hypsipile*, Pap. h. I. col. 2 β, v. 1 del *Suppl. Eurip.*, p. 50 (cfr. *Cretesi*, p. 25).

seduceva la fantasia di Euripide già da quando scriveva il *Ciclope*,[17] certo si è imposto alla sua fantasia durante l'esilio in Macedonia.[18] Il dramma delle *Fenicie* è già tutto dominato da miti bacchici estranei al nucleo ispiratore del dramma: la nascita e la fanciullezza del dio:

Al nume ancora pargolo
serpea d' intorno l'ellera
di tralci verdeggianti
di molli ombre beandolo;...

Cadmo che uccide il dragone vermiglio, sanguinario, dagli occhi rotanti; l' inno stupendo a Marte, ove balena la figura di Dioniso:

Non tu tra leggiadre corone
di giovani effondi le anella del crine;
nè accordi la voce con gli aliti
del flauto che ispirano dei balli le grazie.
Nè pieno del dio che folleggia
nel tirso, ti copri di Nebridi,...[19]

e la visione suggestiva del Citerone, e l'evocazione luminosa dei luoghi bacchici.

Il motivo, che nelle *Fenicie* compone come un fregio intorno alla armonica architettura del dramma,[20] nelle *Baccanti* assurge a tema fondamentale. Per una di quelle umanissime contraddizioni frequenti nei grandi poeti, lo scatenarsi delle forze irrazionali in una misteriosa comunione con la natura vergine esalta ed affascina la fantasia di Euripide, poeta del razionalismo e dell' illuminismo. Nessuno ha cantato con più vasto respiro, con più piena gioia l'ebbrezza dell'estasi mistica:

Dolce tra i monti correr nel tiaso....
Ogni terra lanciasi
a danza allor che Bromio scuote il tiaso....[21]

---

[17] Vedi *Kyklop.*, v. 63 sgg.; vedi anche *Hypsipyle*, fr. 762 (*Suppl. Eur.* 47); *Cretesi*, fr. 475.

[18] Cfr. Perrotta G., *I tragici greci*, Bari, 1931, p. 221.

[19] *Phoen.* 651: *κισσὸς ὃν περιστεφὴς | ἑλικτὸς εὐθὺς ἔτι βρέφος | χλοηφόροισιν ἔρνεσιν | κατασκίοισιν ὀλβίσας ἐνώτισεν....*; *Phoen.* 786: *οὐκ' ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας | βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπῃ | μοῦσαν ἐν ᾗ χάριτες χοροποιοί.... | οὐδ' ὑπὸ θυρσομανεῖ νεβρίδον μέτα δινεύεις.* [trad. Romagnoli].

[20] Cfr. Hoffmann, op. cit., p. 85.

[21] *Bacch.* 135: *ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, εὖτ' ἂν ἐκ θιάσων δρομαίων | πέσῃ πεδόσε, ...* 114: *αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει |, βρόμιος εὖτ' ἂν ἄγῃ θιάσους.* [trad. Romagnoli].

Le *Baccanti* sono un dramma senza caratteri veri e propri; se l'urto delle passioni è tragico, il destino di Penteo non commuove. Non sono neppure una tragedia nel senso primitivo, arcaico, come le *Supplici* di Eschilo: sono un grande poema mitico, dove spazia libera, fuori di tutti i ceppi, anche quelli della critica razionalistica, la fantasia di Euripide lirico.

In primo piano, la figura di Dioniso, non personaggio drammatico, ma immagine lirica, nata da una immaginazione tutta visiva: giovane Iddio « bianco e vermiglio » dai lunghi ricci biondi, bello di una fascinatrice bellezza quasi femminea, quale già era balenato al poeta nel canto del *Ciclope* e delle *Fenicie*:

Alta squassando Bacco la rutila
vampa.... all'etere
scaglia i suoi riccioli molli....

Ed alla ebbrezza folle delle Baccanti, a cui conferisce un fascino arcano lo sfondo delle selve e dei monti e la mistica comunione della natura, contrasta, con un potente risalto pittorico, la delicata figura giovanile del dio, quale appare a Penteo:

Ma tu sei bello, o forestiero....
....non son già cresciuti
nella palestra i tuoi voluttuosi
riccioli effusi per le guancie; e bianco....
ti serbi all'ombra, e i rai del sole schivi.[22]

Questa figura leggiadra di efebo è plasmata con una arte raffinata, un po' languida, come l'Apollo pastore d'*Alcesti*. Non somiglia all'Apollo raggiante di Olimpia o ai sereni numi di Fidia: fa pensare piuttosto alle flessuose figure di una grazia un po' stanca delle pitture vascolari di Midia, o a certe esili figure giovanili di efebi della fine del secolo, e quasi prepara il tipo ideale che Prassitele tradurrà nel marmo in capolavori immortali.

Poema, non dramma, le *Baccanti* raggiungono il vertice nei due

---

[22] *Bacch.* 145: *ὁ Βακχεύς ἀνέχων | πυρσώδη φλόγα πεύκας | ....ἀίσσει | τρυφερὸν πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων* .... 453: *ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ' ἄμορφος εἶ, ξένε, | ὡς εἰς γυναῖκας....; πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὕπο, | γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως· | λευκὴν δὲ χροιὰν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις....* [trad. Romagnoli].

racconti dei messi. La sensibilità visiva attinge la sua più completa espressione, la parola si fa coscientemente emula della pittura:

Al sonno abbandonate avean le membra
tutte, poggiate alcune alla frondosa
bassa rama di un pino, altre reclino
sopra foglie di quercia aveano il capo....[23]

A questo punto, è facile che la sapiente ricerca di effetti si risolva in virtuosismo; acutamente il Romagnoli[24] nelle sue osservazioni finissime sullo spirito pittorico di Euripide ha messo in rilievo come la precisione di linee arrivi perfino a diventare geometrica:

Ghermita di un abete
la somma vetta che toccava il cielo,
la trasse giù giù fino alla terra
negra, simile a un arco, o ad una curva
che volubil compasso in giro incida.[25]

Qui gli effetti pittorici sono scomparsi; è un disegno in bianco e nero. Ed è quasi inutile rilevare come la precisione del disegno con la geometrica curva finale cancelli l'effetto potente del verso che ha stagliato il pino contro il cielo.

Arrivato a questo limite, ove non era ancor giunta la poesia antica, Euripide sfiora il pericolo di irrigidire la propria ispirazione nella immobilità statica di un quadro o di una statua, nella imitazione della pittura e del disegno, come poi capitò agli alessandrini, e in età moderna al Foscolo nelle *Grazie*, ai Parnassiani e al d'Annunzio. Ma per fortuna nella poesia mitica euripidea un incontenibile impeto di vita anima ancora le immagini, come in tutta la grande poesia ellenica; squassa le chiome dei pini, desta la vita segreta delle selve, agita e muove

---

[23] *Bacch.* 683: *ἡδὸν δὲ πᾶσαι σῶμασιν παρειμέναι, | αἳ μὲν πρὸς ἐλάτης νῶτ' ἐρείσασαι φόβην· | αἳ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρα.* [trad. Romagnoli].

[24] Romagnoli, *Introduzione alle tragedie di Euripide*, 1930, pp. XLIX e sgg.

[25] *Bacch.* 1064: *λαβὼν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον | κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν εἰς μέλαν πέδον· | κυκλοῦτο δ' ὥστε τόξον ἢ χυρτὸς τροχὸς | τόρνῳ γραφόμενος περιφορὰν, ἑλικοδρόμον....* Cfr Romagnoli, op. cit., vol. I, XLVII e *Introduzione alla traduzione delle «Baccanti»*, p. 20.

in una orgiastica ebbrezza il folle tiaso delle *Baccanti*, non più statue, ma prodigiose figure vive, in un guizzo di movimenti rapidissimi:

Dalle ciglia scacciate in breve il sonno,
in piè balzarono....
E prima sciolsero
per gli omeri le chiome. E in pugno stretto
alcuna il tirso, percotea le rupi,
e polle di fredda acqua ne sgorgavano;
con la ferula l'altra il suol batteva....
Piombarono
sopra le gregge che pasceano l'erba,
senza armi in pugno....
saettavano
lungi di questo suol le bianche membra[26]

irradia infine la scena di una luce soprannaturale; la folle corsa prende nel verso la leggerezza trasfigurata di un volo:

Corser poi come uccelli alzati a volo....
non men veloci di colombe, a volo
sui precipizi trasvolavano, ebbre
dell'afflato del nume.[27]

E quadri, scene, visioni, movimenti, si compongono, con un'unità rara nei drammi euripidei, in un unico tema musicale dominante, sul quale certo Euripide tesseva i vivi arabeschi melodici della nuova musica tutta sonante di flauti, di timpani e di crotali. Perduti i ritmi che non potremo ricomporre forse mai più, resta una diffusa aura musicale per tutto il dramma. Dai cori, frementi di danze orgiastiche e sonanti di musiche che contrastano con potente risalto con pause di meditazione austera, la musica irrompe nel dramma. E, spirito auditivo oltre che visivo, Euripide ascolta le voci, con orecchio attento ai suoni e a sussurri, e compone alla scena come un grande accompagnamento orchestrale:

Risuonò ogni monte,
ogni fiera;

---

26 *Bacch.* 692 sgg.: *αἱ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον | ἀνῆξαν ὀρθαὶ.... | καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας.... | θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν εἰς πέτραν | ὅθεν δροσώδες ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς · | ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς....* 736; *μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσίδήρου μέτα.,..* [trad. Romagnoli]; 665: *οἴστροισι | λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν* (notare l'effetto monocromatico col precedente v. 661: *λευκῆς.... χιόνος*).

27 *Bacch.* 748: *χωροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ | πεδίων ὑποτάσεις....* *Bacch.* 1090: *ᾖξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες.... διὰ δὲ χειμάρρου νάπης | ἀγμῶν τ' ἐπήδων, θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.* [trad. Romagnoli].

accresce l' incanto del soprannaturale con pause di magico silenzio :

> Per la terra e il firmamento insieme
> corse un barbaglio di celeste fuoco ;
> l'etere tacque, la valle selvosa
> muta rattenne le sue foglie ; grido
> di fiera udito non avresti....[28]

In questi versi magici, pervasi di un misterioso fascino ignoto fino allora alla lirica, tocca il suo vertice la poesia mitica di Euripide. Nell' incantamento della visione favolosa, fra le silenti solitudini delle grandi vallate alpestri

> a ciel sereno sotto i verdi abeti,[29]

trova pace il cuore doloroso del vecchio poeta esule ; e piove sui versi un lume di eterna giovinezza.

Ma gli elementi che qui raggiungono una così pura bellezza si posson coglier via via, con intensità crescente negli ultimi anni, negli sviluppi successivi della lirica euripidea. Dall'*Alcesti* all'*Ifigenia*, i quadri sempre sono mobilissime scene vive, fanciulle che danzano, delfini che balzano a fior dell'onde, flutti che si sollevano : e lo spirito musicale, che investe a poco a poco tutta la compagine del dramma euripideo, anima di voci i quadri.

***

Anche la poesia della natura, che nelle *Baccanti* crea lo sfondo grandioso del dramma ed ispira al poeta qualcuno dei suoi versi eterni, irradia, rompendo la monotonia della scena attica fissa, tutta l'opera euripidea.

Spirito contemplativo, Euripide ama la natura di un estatico amore nostalgico. Nelle lunghe ore di assorta contemplazione davanti al mare e alle rupi di Salamina o nella grandiosa solenne solitudine delle montagne macedoni, pare che il suo spirito attinga infine serenità, godendo ed esaltandosi, come la Menade del suo ultimo dramma, « dei liberi spazi ».

---

[28] *Bacch.* 726 : *πᾶν δὲ συνεβάκχευ ὄρος | καὶ θῆρες....* ; 1083 : *καὶ πρὸς οὐρανὸν | καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός · | σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' εὔλειμος νάπη | φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν* [trad. Romagnoli].

[29] *Bacch.* : *χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ανορόφοις πέτραις.*

Ma Euripide non evoca la natura per farla partecipe degli umani eventi, come Eschilo e Sofocle, allargando lo scenario oltre lo spazio della breve scena e chiamando cielo e terra a partecipare al dramma dell'uomo, che si dilata fino ad assumere un potente respiro cosmico. Una tale diversità, acutamente rilevata dal Bignone,[30] ha le sue origini nel temperamento lirico del poeta. Come tutti i grandi lirici, Euripide cerca nella natura il mobile specchio in cui si riflettono le passioni umane, ed insieme l'oasi ove si placa tutto l' interiore tormento dell' *io*. Forse nessun poeta dopo Alceo ha sentito viva come lui la poesia del mare; forse nessuno dopo Saffo ha scoperto così sottili affinità segrete fra la natura e noi.

La trasparente luminosità del cielo d'Atene nel canto della *Medea* par rispondere, in accordi di una misteriosa armonia, alla cristallina chiarità del genio attico. Nel canto di Demetra, la neve che gela rupi e boscaglie fra le alpestri solitudini dell' Ida sembra proiettare nella natura la disperazione tetra che agghiaccia il cuore della dea.

Nell'*Ippolito*, la purezza delle limpide fonti e la fragranza degli intatti prati in fiore inquadra luminosamente la figura giovanile; la più fresca ispirazione euripidea ispira i versi che evocano l' incanto della giovane primavera, quasi a specchio di un'anima pura. In una fantasia anche più gioconda, il lieto coro dei satirelli pastori del Ciclope s' intona a visioni di primavera in un quadro di primitiva serenità georgica:

Non è qui rezzo mite,
non sono erbe fiorite?
Vicino agli antri cupi
dove belan gli agnelli
è l'acqua tolta ai gorghi dei ruscelli.[31]

Certo Saffo, Ibico, Alcmane, Simonide, Pindaro, hanno insegnato ad Euripide a decifrare il linguaggio segreto della natura; a sentire poeticamente la fragranza delle corolle dei fiori, ad ascoltare le voci degli uccelli, il belato delle greggi, il murmure del mare. Ma,

---

[30] E. Bignone, *La poesia della natura nella tragedia greca*, in *Rivista italiana del dramma*, n. 5 del 15 settembre 1938-XVI; cfr. anche Kranz, op. cit., p. 210 sgg.

[31] *Kyklops*, 44 sgg.: *οὐ τᾷδε ὑπήνεμος αὔρα, | καὶ ποιηρὰ βοτάνα, δινᾶεν θ' ὕδωρ ποταμῶν | ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄνθρων, οὗ σοὶ βλαχαὶ τεκέων;* [trad. Romagnoli].

grande poeta, egli rivede gli eterni miracoli antichi con occhi suoi; e compone visioni tutte nuove.

Liberandosi anche dal vincolo del mito, la sensibilità visiva di Euripide gli detta alcuni dei suoi canti più belli, e si oblia nella pura gioia del contemplare.

Le sue aurore hanno tutta la chiarità luminosa di alcune pitture di Saffo, con una più sottile e forse troppo cosciente ricerca di particolari: l'aurora a Delfi, quale appare alla serena adolescenza di Ione dal limitare del tempio, con lo scintillio delle nevi del Parnaso, e il tremolio d'argento della fonte Castalia:

La quadriga sua fulgida il sole
scintillare già fa sulla terra:
fuggon gli astri dinanzi al suo vampo
nell'etere, verso
la notte divina.
Del Parnaso le vette inaccesse
riscintillano, e il disco del giorno
rifrangono agli uomini;
e d'arida mirra vapore
si leva ai fastigi del Nume.[32]

l'aurora in riva al mare, nel coro del *Fetonte*, pervaso di un soave alito musicale:

Di virgineo fulgore già l'aurora
diffonde sulla terra i raggi; calano
dentro i flutti le Pleiadi.
Una lene armonia sopra gli arbusti
il rosignolo intona....
Sui cristallini fonti dell'oceano
fra un mormorar di flutti i cigni cantano.[33]

La poesia euripidea sa anche esprimere con pochi tocchi suggestivi il misterioso fascino della notte; sia che incomba tragica sulle ultime ore di Troia, sia che contempli in una luce aurea di stelle Elettra

---

[32] *Ion.*82: *ἅρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων | ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν · | ἄστρα δὲ φεύγει πῦρ τόδ' ἀπ' αἰθέρος, | εἰς νύχθ' ἱερὰν · | Παρνησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν | ἀψίδα βροτοῖσι δέχονται.* Cfr. Antope, *Supplem. Eurip.* h. I B, v. 11.

[33] Phaeth., *Suppl. Eurip.* 70, v. 19 sgg. [775, 18 N.[III]]: *ἤδ[η] μὲν ἀρτιφανὴς | Ἕω[ς ἱππεύει] κατὰ γᾶν · | ὑπὲρ δ' ἐμᾶς κεφαλᾶς | Πλειὰ[ς ἐκλείπει νυχία | μέλπει δὲ δένδρεσι λεπτὰν | ἀηδὼν ἁρμονίαν.... πηγαῖσι δ' ἐπ' ὠκεανοῦ μελιβόας κύκνος ἀχεῖ....* [traduz. Bignone]. Cfr. anche fr. 999.

che leva le palme al cielo nemico dalla sua misera casupola, o ascolti muta la voce di Andromeda a cui risponde solo l'eco; sia che sopisca e culli in un breve oblio la follia d'Oreste, sia che fasci di silenzio, nella profonda immobilità del campo, il dolore e il rimorso del potente Agamennone che piange sul destino della figlia, nelle tenebre rotte dal chiarore della stella Sirio:

....che stella
è quella che il cielo veleggia ?...
è Sirio che presso alla Pleiade
settemplice, in mezzo alla volta
del cielo, si affretta....
Non s'ode nè voce di uccelli
nè d'onde sciacquio....
Su l' Euripo i venti son muti....
Immote son tutte le scolte....[34]

Neppure la famosa strofe di Alcmane ha la potenza suggestiva di questo « notturno » euripideo in Aulide.

Soprattutto, Euripide, figlio di una piccola isola, ama il mare, e non si sazia di fermarne nei versi le tempeste e le bonacce, i fremiti e le pause di silenzio; di contemplarne gli aspetti, immerso in una luce d'aurora o cinto di tenebre notturne. Non è più l'amore semplice d'Alceo uomo d'armi e navigante, tutto pervaso della schietta ruvidezza della vita marinara; è un sentimento più contemplativo. Si traduce non in scorci potenti, ma in pitture vive di luminose marine o in amorosi disegni di tempeste, in coloriti racconti di imbarchi, di navigazioni, di approdi, in ricerche finissime di effetti coloristici o decorativi. L'apparizione dei Dioscuri dell'*Ecuba* è tutt'altra cosa dalla balenante visione d'Alceo; non più baleno di luce fra le tenebre, ma delicato effetto cromatico di bianco su due toni di azzurro:

Venite sopra i glauchi
flutti, e i marosi ceruli
del mar che bianchi spumano.[35]

---

[34] *Troad.* 541 sgg.; *Hekab.* 914 sgg.; *Helektr.* 54; *Orest.* 174; *Andromeda* fr. 114; *Ifig. Aulid.* 5 sgg.: *τίς ποτ' ἄρ' ἀστὴρ ὅδε πορθμεύει; | Σείριος, ἐγγὺς τῆς ἑπταπόρου | Πλειάδος ᾄσσων ἔτι μεσσήρης.... | οὔκουν φθόγγος γ' οὔτ' ὀρνίθων | οὔτε θαλάσσης· σίγαι δ' ἀνέμων | τόνδε κατ' Εὔριπον ἔχουσιν.... ἔτι δ' ἡσυχία τῇδε κατ' Αὖλιν | καὶ ἀκίνητοι φυλακαὶ τειχέων....* [trad. Romagnoli]. Cfr. Alkman. fr. 60 Bergk.

[35] *Helen.* 1501: *μόλοιτε.... γλαυκὸν ἐπ' οἶδμα ἅλιον | κυανοχροά τε κυμάτων | ῥόθια πολιὰ θαλάσσας.*

E nella precisione lineare del disegno la descrizione di tempesta dell'*Ippolito* è ben diversa dagli impressionanti scorci di Alceo:

Un maroso infinito, infino al cielo....
l' istmo tutto nascose....
Poi sgonfiandosi e tutto gorgogliando
di fitta spuma, in giro si lanciò
con marino estuar verso la spiaggia....[36]

Talora, basta un verso a portare nel canto l'aroma ed il colore del mare, per una magica suggestione di suoni e di immagini visive come nell'*Ecuba* («vento, vento marino»);[37] o come nel già ricordato coro dell'*Ifigenia*, dove, seguendo il balenar di quell' immagine, la fantasia del poeta si lascia cullare da visioni di azzurre distese di flutti, di navi, di lidi lontani. Così al principio di un coro dell'*Elena*, canto augurale per il ritorno di Elena alla patria:

tu foggiato in Sidone, agil remo fenicio, e tu, remeggio
padre ai flutti che susciti, che il numero
segni alle danze che i delfini intrecciano....

L'appello alle cose inanimate, così patetico nella voce d'Alcesti e di Ecuba, qui si riduce ad essere solo la forma in cui si atteggia una immagine visiva. Sulla scia di quella immagine, si disegna il quadro della bonaccia sul mare:

quando placate l'aure,
sta senza vento il pelago[38]

a cui si può contrapporre la pittura anche più viva delle vele gonfiate dal vento, in un coro dell'*Ifigenia Taurica* che si può dire una variazione dello stesso motivo dell'*Elena*:

Te beata! Il cerato calamo
di Pan montano sufola
l'abbrivo al corso...; agli aliti dell'etere

---

[36] *Hippolyt.* 1206 sgg.: ....*ἱερὸν εἴδομεν | κῦμ' οὐρανῷ στηρίζον, ὥστ' ἀφηρέθη Σκείρωνος ἀκτὰς.... κἄπειτ' ἀνοιδῆσάν | τε καὶ πέριξ ἀφρὸν | πολὺν καχλάζον ποντίῳ φυσήματι | χωρεῖ πρὸς ἀκτὰς....* [trad. Romagnoli].

[37] *Hekab.* 444: *αὔρα, ποντιὰς αὔρα* Cfr. *Troad.* 120.

[38] *Helen.* 1451: *Φοίνισσα Σιδωνιὰς ὦ | ταχεῖα κῶπα, ῥοθίοισι μᾶτηρ | εἰρεσίας φίλα | χοραγὲ τῶν καλλιχόρων | δελφίνων ὅταν αὔραις | πέλαγος νήνεμον ᾖ....* Per le frequenti invocazioni ad oggetti inanimati nell'alterno periodo della poesia euripidea, cfr. Kranz, op. cit., p. 240 e sgg.

traggon le vele, gonfie infino a prora,
sul bompresso le gomene
de l'agil nave che la via divora.[39]

Su tutto, un'aura vaga di musica, con le voci gravi e dolci della natura:

i piani sterili
valicò la mia nave
fra l'alitar di Zefiro
e il cielo empivà un mormorio soave....

e un pullular di movimento, fermato talora in un breve quadro plastico:

Strinsero i capi delle attorte gcmene
ed a terra balzarono.[40]

Ma non meno che dal mare, la fantasia euripidea è affascinata dalle inviolabili cime dei monti. Non sente, come Eschilo e Sofocle, gli inaccessibili picchi e i valloni orridi in comunione fraterna o in tragico urto col destino dell'uomo; è attratto a quelle solitudini dal nostalgico desiderio di puri cieli, che porta un alito di purificazione nella sua lirica inquieta. Anche prima che l'esule abbia cercato asilo fra le montagne di Macedonia, la sua fantasia si compiace di evocare cupi sfondi di valli opache, scintillio di nevi su aeree cime lontane. Nelle *Troiane*

gli Idei valloni ombrati d'ellera,
dove disciolte nevi erran di fiumi,
e.... il sommo vertice
ove prima del sole errano i lumi.

Nelle *Fenicie* il Citerone:

Monte gremito di fiere,
velato di fronde santissime,
o Citerone coperto di neve....[41]

Ed ancora la visione dell' Ida aerea, bianca di neve nell'*Andromaca* e nell'*Ifigenia*; e nell'*Elena* le rupi e i boschi coperti di ghiaccio, presso

---

39 *Ifig. Taur.* 1126: *συρίζων δ' ὁ κηροδέτας | κᾶλαμος οὐρείου Πανὸς | κώπαις ἐπιθωύξεν.... | ἄερι δ' ἱστία πρότονοι κατὰ | πρῷραν ὑπὲρ στόλον ἐκπετάσουσι πόδες | ναὸς ὠκυπόμπου.* Cfr. per pitture simili, *Phaeth.*, op. cit., str. *β*.

40 *Phoen.* 207: *Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων | ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων | Σικελίας ζεφύρου πνοαῖς | ἱππεύσαντος ἐν οὐρανῷ | κάλλιστον κελάδημα.*

41 *Troad.* 1065: *Ἰδαῖά τ' Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη | χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ | τερμονάτε πρωτόβολον ἁλίῳ | τὰν καταλαμπομέναν Ζαθέαν θεράπναν* (cfr. *Ion.* 56; *Iphig. Aulid.* 1289; *Phoen.* 801: *ὦ ζαθέων πετάλων πολυθηρότα|τον νάπος, Ἀρτέμιδος χιονότροφον ὄμμα Κιθαιρών....*

le cime aeree. Questa poesia delle alte vette, del tutto nuova in Grecia, nelle *Baccanti* pervade tutto il dramma, creando un vivo sfondo suggestivo al poema dionisiaco:

> Or or lasciato ho il Citerone, dove
> fulge perenne scintillio di neve....[42]

La tendenza decorativa e la ispirazione fantastica sveglia nei paesaggi più noti soprannaturali immagini, fondendo con effetti nuovi realtà e sogno. E il gusto tutto euripideo del particolare, che nelle pitture marine gli fa evocare delfini che balzano sulla scia delle nave, battiti di remi nelle onde e fluttuar di vele al vento, si riflette nella attenta simpatia con cui la lirica euripidea sa vedere e cogliere in tutta la natura anche le voci umili ed i particolari fuggevoli.

La passione per i fiori, che Euripide ha in comune con Saffo e con Ibico, ispira le gentili visioni di giovani donne che colgono fiori: Creusa che sta cogliendo fiori di croco per farsene un serto, Elena che raccoglie pallide corolle di rose.[43]

Una sensibilità squisita, una ricerca sottile di effetti, forse troppo sapiente per non diventare maniera, suggerisce nella monodia dell'*Ifigenia in Aulide*, tutta così stonata in bocca all'eroina morente, una pittura delicata e fragrante, nuova anche dopo i versi indimenticabili di Saffo e le luminose policromie di Ibico:

> Deh mai cresciuto non fosse Paride
> vicino all'acque limpide, dove
> le fonti corrono sacre alle ninfe,
> e il prato è florido di fiori pallidi,
> e rose crescono, giacinti crescono,
> per intrecciare serti alle dive....[44]

Nell'*Ifigenia Taurica* un motivo di Anacreonte si sviluppa in un fine disegno vegetale, forse troppo studiato per essere poesia:

> La palma dalle molli foglie,
> e i fusti dell'alloro,
> e il ramo dell'ulivo glauco.[45]

---

[42] *Bacch.* 661: *ἥκω Κιθαιρῶν' ἐκλιπών, ἵν' οὔποτε | λευκῆς ἀνεῖσαν χιόνος ἀνεῖσαν εὐαγεῖς βολαί* [trad. Romagnoli].

[43] *Helen.* 244; *Ion.* 888. Cfr. *Hypsipyl.*, fr. 754.

[44] *Iphig. Aulid.* 1291: *μή ποτ' ὤφελεν τὸν ἀμφὶ βουσὶ βουκόλον τραφέντ'.... οἰκίσαι ἀμφὶ το|λευκὸν ὕδωρ | ὅθι κρῆναι Νυμφᾶν κεῖνται | λειμών τ' ἄνθεσι θάλλων | χλωροῖς οὗ ῥοδόεντα ἄνθε' ὑακινθινά τε θεαῖσι δρέπειν.*

[45] *Iphig. Taur.* 1099: *φοινικάθ' ἁβροκόμαν | δάφναν τ' εὐερνέα καὶ | γλαυκᾶς θαλλὸν ἱρὸν ἐλαίας.* Cfr. *Anakreon.*, fr. 76 Bergk.

La pura ispirazione poetica che anima il suo fresco senso di osservazione traduce anche la simpatia per gli uccelli, che Euripide ha in comune con quasi tutti i poeti greci, in notazioni originali, nuove anche dopo Saffo, Alcmane, Alceo, Ibico e Simonide: il triste canto delle alcioni echeggiante fra le rupi o nelle spiagge deserte, gli stormi volanti delle gru sullo sfondo del cielo, i nidi canori delle rondini fra l'edera folta, la melodia soave degli usignoli nel bosco all'aurora, il placido remeggio dei candidi cigni sullo specchio di acque scintillanti, lo spaziare dell'aquila nei liberi cieli.[46]

Con lo stesso spirito, pittorico e ad un tempo musicale, la lirica euripidea si diletta di fermare nei versi il nitrire dei polledri fulvi per i prati all'aurora, la gioia delle polledre al pascolo con i loro nuovi nati, liete « dei liberi spazi », le sfrenate corse della cerbiatta inseguita per i prati lungo il fiume fino al folto del bosco:

e nella solitudine
ove niun giunge, posa
e fra i virgulti della selva ombrosa.[47]

Talora anche gli aspetti fuggevoli della natura si compongono in un vero quadro di genere.

Quando nel *Ciclope* sgorga fresco come uno zampillo il canto dei satirelli, che chiamano a raccolta il gregge disperso, la fantasia poetica di Euripide suggerisce un quadro pastorale, come nel canto di Apollo dell'*Alcesti*, ugualmente percorso da un fremito di mobilissima vita, ma con un senso più idilliaco e georgico della natura, sul pittoresco sfondo delle grotte in riva al mare:

Presto su, tu qui, tu lì, sopra le zolle
del rugiadoso colle....
Offri le mamme turgide,
accogli i tuoi lattonzoli....
Li lasci, e il lungo giorno
giacciono addormentati
nell'antro; or coi belati
bramano il tuo ritorno....
Lascia il pascolo e l'erba....[48]

---

[46] Cfr. *Phaeth.*, loc. cit., v. 33; fr. 1034; *Hel.* 190; *Iph. Taur.* 1104; *Helen.* 1488.

[47] *Phaeth.*, op. cit., vv. 29-30; *Bacch.* 165; 874: *ἡδομένα | βροτῶν ἐρημίαις | σκιαροκόμου τ' ἐν ἔρνεσιν ὕλας.*

[48] *Kyklop.* 49 sgg.: *« ψύττα, σὺ τάδ' οὔ, κοὐ τάδε νεμεῖ | κλιτὺν δροσερὰν ;... | σπαργῶντας μαστοὺς χάλασον, | δέξαι θηλαῖσι σποράς.... | ποθοῦσι σ' ἀμερόκοιτοι | βλαχαὶ σμικρῶν τεκέων.... ποιηροὺς λείπουσα νομοὺς....*

E quando nell'*Ione* si leva nella luce dell'alba la voce argentina del giovane famulo di Apollo, che parla alla sua scopa, e apostrofa ad uno ad uno gli uccelli accorrenti intorno al tetto del tempio in un allegro turbine di voli, la poesia classica sembra ormai remota, la poesia alessandrina si annunzia alle porte.

In quei placidi colloqui con la natura par dileguarsi, effuso in limpido canto sereno, il pianto di Ecuba sullo scudo di Ettore, il grido di Alcesti sul letto nuziale.

E mentre anticipa Teocrito e gli epigrammisti dell'*Antologia*, la poesia euripidea nell'*Ione* prepara e precorre di pochi anni gli *Uccelli* d'Aristofane, di cui è preludio il meraviglioso proemio di un canto dell'*Elena* :

> Tu che in fondo a valle e chiomate d'alberi
> abiti in sedi armoniche,
> re d'ogni melodia,
> canoro augello, rosignolo flebile,
> vieni, ed il canto dalla gola fulvida
> sgorghi.[49]

Di voci d'usignoli, prima di Euripide, risuona tutta la poesia greca da Saffo a Simonide, da Ibico ad Eschilo ; ma nessuno aveva ancora saputo esprimere con un'onda di così pura melodia, con una sensibilità così acuta, il fascino di quel canto. Nè il coro dei poeti di tutti i paesi, che nei secoli hanno fatto ormai di questo motivo un luogo comune della letteratura, fa impallidire la bellezza dell' invocazione euripidea, che ha subito affascinato Aristofane. La parola si fa musica e gorgheggio, e la lirica si snoda in musicali volute, con una suggestione di delicatissime vibrazioni foniche, che nessuno aveva tentato ancora.

***

Pure, spirito irrequieto, Euripide sa obliarsi solo per poco davanti alla natura ; non sa abbandonarsi a lungo alla contemplazione con la riposata gioia di Teocrito. Con sentimento tutto moderno, davanti all'eterna bellezza insorge in lui più forte il senso dell'umano dolore ;

---

[49] *Helen.* 1107 : *σὲ τὰν ἐναυλείοις ὑπὸ δενδροκόμοις | μουσεῖα καὶ θάκους ἐνί | ζουσαν ἀναβοάσω | σὲ τὰν ἀοιδοτάταν | ὄρνιθα μελῳδὸν ἀηδόνα δακρυόεσσαν | ἔλθε διὰ ξουθᾶν | γενύων ἐλελιζομένα....* Cfr. Sappho, fr. 39 ; Aeschyl. *Ag.* 1142 ; Simonid., fr. 73 ecc.

quella bellezza appare allora un' irrisione. L'alba sorge livida quando Troia cade ; [50] nella pace della notte muta senza vento non trova pace lo sconvolto cuore di Agamennone e non si placa la pena di Elettra. Il Citerone dalle argentee nevi è la montagna maledetta, triste scenario alla follia di Agave ; nè alcun sorso di pura acqua di fonte può placare la torbida ebbrezza di Fedra.

Più in alto delle eccelse cime, oltre le azzurre lontananze del suo mare, oltre l'ultimo orizzonte, la fantasia di Euripide anela a sfere più vaste : un desiderio nostalgico di ignote terre, di non veduti cieli colora di commozione il suo amore del meraviglioso, fa tremare nei versi l'ansia trepida di un sogno.

Le alte vette lo sollevano a visioni soprannaturali :

O scintillante roccia,
o duplice che brilli
sui vertici di Bacco igneo fulgore ;
o.... dei Numi aeree specole,
o monte bianco delle nevi eterne.[51]

La cerulea immensità del mare gli apre il miraggio di isole incantate, di misteriose terre lontane :

Come le rupi Simplegadi
varcarono, e il flutto che requie non ha,
sul murmure d'Anfitrite
correndo ? ... Oppure gonfiandosi all'aure
le vele, tra il cricchio
a poppa dell'agile
timone per gli aliti....
di Noto,
al candido lido pervennero,
all' isola d'aligeri nido
nel pelago infido ? [52]

Da questi sogni di terre lontane viene al cuore del poeta un desiderio inquieto, indefinibile e pur vivo, che oggi diremmo di evasione ;

---

[50] *Troad.* 849.

[51] *Phoen.* 226 : *ὦ λάμπουσα πέτρα πυρὸς | δικόρυφον σέλας ὑπὲρ ἄκρων.... | ζάθεά τ' ἄντρα δράκοντος οὔ|ρειαί τε σκοπιαὶ θεῶν | νιφόβολόν τ' ὄρος ἱερόν....* Cfr. *Ion.* 716, 495.

[52] *Iphig. Taur.* 422 sgg. : *πῶς Φινηΐδας ἀύπνους ἀκτάς ἐπέρασαν | παρ' ἅλιον αἰγιαλὸν ἐπ' Ἀμφιτρίτας | ροθίῳ δραμόντες.... πλησιστίοισι πνοαῖς,... τὰν πολυόρνιθον ἐπ' αἶαν, λευκὰν ἀκτὰν.... ἄξεινον κατὰ πόντον ;*

e trova la prima espressione lirica nei versi bellissimi dell'*Ippolito*, ove, per rompere il carcere delle passioni torbide e volare lontano, il coro vorrebbe le ali:

Deh fossi in antri eccelsi, inaccessibili,
e qui la Dea, fra le progenie eteree
mi mutasse in aligero!
Levarmi allora sul maroso ch'estua
vorrei dell'Adriatico....[53]

Trema in questi versi maliosi, tessuti su un'aerea trama di musica, una vaga malinconia nostalgica ignota al mondo antico: la malinconia del poeta d'Alcesti e d' Ippolito, di Fetonte e di Ifigenia, che trova la vita troppo impari al sogno.

Eppure il tema iniziale non è nuovo, anzi discende da un motivo lirico antichissimo, comune alla poesia popolare di tutti i popoli, già entrato nel teatro prima di Euripide. A cominciare dalle *Supplici* di Eschilo, il coro della tragedia, davanti a un pericolo o ad una sventura, esprime più volte il voto di poter levarsi a volo, come un uccello o una nuvola, fino a picchi altissimi, o sprofondare nel Tartaro per sfuggire agli eventi del dramma.[54]

Sotto questa forma particolare, tipica del teatro eschileo o sofocleo, il motivo ritorna anche nel teatro di Euripide nei canti lirici dei personaggi; ma stilizzato, stereotipo, convenzionale. Così in quella strofe dell'*Andromaca*, falsa in bocca ad Ermione, ove l'ardente impeto eschileo si raffredda in una sapiente ricerca di effetti, e la sensibilità pittorica e il virtuosismo verbale non valgono a ravvivare la « maniera » schernita da Aristofane:

Deh potessi volar lungi da Ftia
come augello azzurrino
o come il curvo pino
che in mezzo alle cerulee
rupi, il primo compie corso marino![55]

---

[53] *Hippolyt.* 732: *ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν, | ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν | θεὸς ἐνὶ ποταναῖς ἀγέλαις θείη· | ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον | κύμα τῆς Ἀδριηνᾶς | ἀκτὰς Ἠριδανοῦ θ' ὕδωρ....*

[54] Aeschyl., *Suppl.* 779. Cfr. Kranz, op. cit., p. 215; vedi anche Sofocle, fr. 422.

[55] *Andromach.* 861 (vedi p. 40 nota 80). Cfr. anche Romagnoli, *Introduzione alla traduzione dell' « Andromaca »*, p. 11 (vol. VII, 1931); cfr. *Oreste* 1385; *Herakl.* 1357; *Suppl.* 620; *Ione* 1239.

E poichè tale maniera si presta facilmente all' imitazione, il tema diventa subito di moda fra i poeti ditirambici di secondo ordine; ne sopravvive la parodia immortale negli *Uccelli* di Aristofane.[56]

Ma nelle due strofe dell'*Ippolito* una poesia nuova, estranea al dramma, rinnovella e trasfigura l'antico motivo; e nel chimerico desiderio di vertiginosi voli urge l'aspirazione profonda ad evadere dalla realtà quotidiana. Sulle ali del canto la lirica euripidea insegue i vaghi fantasmi fluttuanti dei sogni, approda a misteriose terre lontane....

.... o sulla spiaggia che di pomi è fertile
mi affretterei delle canore Esperidi,
dove il re del purpureo
gorgo la via più non concede ai nauti,
del cielo ai sacri limiti
stando; Atlante lo regge; e presso al talamo
di Giove.... ambrosie fonti sgorgano.[57]

Una tale poesia, dove l'evocazione dei luoghi mitici non è un semplice motivo ornamentale, ma in una lontananza azzurrina prende il magico splendore e l'aerea inconsistenza dei sogni, fa udire più volte la sua nostalgica voce nei drammi di Euripide, soprattutto nell'ultimo periodo:

Deh a Cipro giunga di Afrodite all' isola....
Deh potessi alla roccia
giunger, che in mezzo fra la terra e l'etere
dall' Olimpo precipite
si libra, e sempre la mulina un vortice....[58]

E basta che lo sguardo sognante del poeta insegua, in assorta contemplazione, il lontanar di una vela sul mare o il grido di un uccello marino sulla riva, perchè l' ispirazione donde è sgorgato il coro dell'*Ippolito* torni a fluire in più puro, più limpido canto, e la fantasia si aderga verso liberi cieli. Dal grido dell'alcione fra gli scogli trae ispirazione un coro dell'*Ifigenia Taurica* vero «canto di nostalgia»[59] dove il rim-

---

[56] Aristoph., *Aves* 1372 sgg.

[57] *Hippolyt.* 742: *Ἑσπερίδων ἐπὶ μηλόσπορων ἀκτάν | ἀνύσαιμι τᾶν ἀοιδῶν | ἵν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας | ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει | σεμνὸν τερμόνα ναίων οὐρανοῦ.... κρῆναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται....*

[58] *Bacch.* 403: *ἱκοίμαν ποτὶ Κύπρον, νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας.* (*Bacch.* 403 sgg.) ....(*Oreste* 982) *μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ | ....πέτραν ἁλύσεσι χρυσέαισι* [*φερομέναν*] *δίναισι | βῶλον ἐξ Ὀλύμπου....*; cfr. *Hekab.* 444; *Bacch.* 561.

[59] Vedi E. Bignone, *Poeti apollinei*, p. 164.

pianto della patria lontana ed il fluttuar dei ricordi adombra di una vaga, soave malinconia l'invocazione delle fanciulle esuli:

Augello che sulle rupestri
scogliere d'oceano
effondi nel pianto, o vaga Alcione
il nostalgico canto....

La voce della grande lirica greca, che aveva cantato il gioioso volo delle alcioni trasvolanti sul fiore delle onde con il cerilo «sereno cuore» nunzio di primavera nei melodiosi versi immortali di Alcmane, qui si affievolisce in un sospiro che è quasi un singhiozzo. Il triste canto dell'uccello solitario fra le rupi pare un'eco della malinconia del coro, che è la malinconia del poeta:

Alcione, e pur io,
alcione senz'ali, m'accordo
al dolente tuo canto col mio.[60]

Nel ritmo dolce e sommesso dei versi dolenti, l'invocazione all'uccello, motivo prediletto della poesia popolare greca, che ritorna con una grazia così gentile nei versi di Saffo e d'Anacreonte («o bella rondine dal dolce canto») [61] si colora di una oscura tristezza, quasi come nel *Passero solitario* del nostro Leopardi. E non è semplice motivo ornamentale, come nel meraviglioso proemio dell'usignolo dell'*Elena*, ma diventa il motivo ispiratore di tutto il coro. Col volo dell'alcione, la lirica euripidea s'alza a gara col vento che gonfia le vele della nave di Ifigenia; ritrova oltremare le palme, i lauri, gli uliveti di Delo, i cigni sul lago scintillante; poi d'un balzo si leva in alto verso il sole:

Nei celesti oh levarmi spazii fulgidi,
là dove il sole volge il corso fiammeo!

A questo punto, par quasi di veder balenare, sul cammino del sole, la figura del Fetonte euripideo; aspirazioni, sogni, chimere che il poeta esprime nel mito di quella giovinezza eroica fremono, ancora inespressi, in questi due versi, vi riflettono la luce irreale dei fulgidi spazii dell'etere. Ignoti orizzonti, sconosciuti a Saffo, ad Alceo, a Pindaro, si spalancano, in lontananze misteriose, al volo della poesia.

---

[60] *Iphig. Taur.* 1089: *ὄρνις, ἃ παρὰ πετρίνας | πόντου δειράδας, ἀλκυών | ἔλεγον οἰκτρὸν ἀείδεις.... ἐγώ σοι παραβάλλομαι | θρήνους, ἄπτερος ὄρνις* [traduz. E. Bignone, op. cit.]. Cfr. Alkman., fr. 26 Bergk.

[61] *Sapph.* fr. 36, fr. 86 Bergk; *Anakr.* fr. 67; *Simonid.* 74; *Alk.* 141 ecc.

Ma subito, con movimento impreveduto, il canto si ripiega in sè stesso, il volo abbassa le ali sulla terra:

Sull'antica paterna casa mia
il volo arresterei dell'ali rapide....[62]

Con questo repentino richiamo alla patria, lo spirito realistico, che è uno degli aspetti meno scoperti ma più caratteristici della lirica euripidea, riconduce la poesia alla realtà d'ogni giorno; e il canto dell'Alcione si chiude in una nostalgica evocazione di liete danze di fanciulle, fra un fluttuare di veli multicolori.

Da una ispirazione molto simile e forse anche più spontanea e fresca scaturisce, in una commossa onda di melodia, una strofe dell'*Elena*, che io credo sia da annoverare fra le più belle della poesia greca.

Ascoltando il battere dei remi sul mare immobile, la fantasia euripidea ode la voce di una glauca dea marina della bonaccia, benigna ai naviganti; e nella vaga fantasticheria sente più forte il desiderio di evadere, non più dietro la scia della nave di Elena, ma seguendo il volo delle gru migranti:

Oh divenute aligere
trovarci dove i libici
augelli a stormo volano....
dall' invernale pioggia fuggendo....[63]

E di verso in verso, nell'apparente monotonia dello schema metrico, la parola si fa più aerea e luminosa, la poesia assume l' iridescente evanescenza della nuvola per accompagnare il volo notturno delle gru trasvolanti in una luce di stelle:

O collilunghe aligere,
compagne al corso delle aeree nuvole,
volate fra le Pleiadi,
presso il notturno scintillar di Orione.[64]

In questa fantastica visione notturna, tessuta di voli di nuvole e di stelle, sulla trama di indefinite aspirazioni e di non precisati, vaghi

---

[62] *Iphig. Taur.* 1137: *λαμπρὸν ἱππόδρομον βαίην | ἔνθ' εὐάλιον ἔρχεται πῦρ.* 1139: *οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων | πτέρυγας ἐν νώτοις ἀμοῖς | λήξαιμι θοάζουσα....*

[63] *Helen.* 1479: *δι' ἀέρος εἴθε ποτανοὶ | γενοίμεσθα Λίβυες | οἰωνοὶ στολάδες | ὄμβρον λιποῦσαι χειμέριον....*

[64] *Helen.* 1489.: *ὦ πταναί δολιχαύχενες | .... σύννομοι νεφέων [δρόμου], | βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας | Ὠρίωνά τ' ἐννύχιον*

sogni, la lirica classica appare d' improvviso superata ; l'alone romantico che circonfonde la lirica euripidea splende della luce più vivida. Per oltre due millenni, non s'udranno più accenti di così sognante poesia, fino al Romanticismo :

> Wildgänse auf der Flucht von winterlichem Schauder....
> ....Wie schnell sie dort vorüberstreichen
> am hellen Mond, und jezt unsichtbar schon entweichen....
> Der abgerissne Ruf, womit Zugvögel schweben
> ist Aufschrei wilden Traums von einem ewigem Leben....[65]

al Leopardi :

> Forse s'avessi io l'ale
> da volar su le nubi
> e noverar le stelle ad una ad una....
> più felice sarei, candida luna....[66]

Ma arrivato vicino alle stelle « fra turbini di astri splendenti »,[67] il canto euripideo cerca la costellazione dei Dioscuri ; invoca i due divini gemelli che discendano dalle loro sedi sideree a proteggere il viaggio della nave di Elena. Come il ricordo della patria nel coro dell'Alcione, qui l'evocazione mitica riconduce il canto verso la terra : proprio quando più libero pareva spiegarsi, sciolto da tutti i vincoli, l' impeto della fantasia, la poesia euripidea rientra nei confini consueti della poesia antica.

Nell'aver varcato d'un balzo più volte quei limiti, sia pure per breve ora, sta, a mio avviso, la vera grandezza di Euripide. La sua poesia è, nella sua intima essenza, lirica ; più affine a Saffo che ad Eschilo, a Leopardi che a Shakespeare. Continua ed in certo modo conchiude la grande lirica classica, ma fa udire una voce nuova, qualche volta serena, più spesso accorata o pensosa, angosciata o assorta : con i suoi sogni vani e i suoi tormenti, la sua inesausta sete di verità, di bellezza, di poesia, affascina ancor oggi gli spiriti, forse perchè è sorta da un profondo travaglio spirituale, e si è purificata nel dolore.

Il teatro, a cui Euripide è attratto dall'entusiasmo per la grande arte del suo secolo e dalla suggestione della potente tragedia eschilea, irretisce entro i vincoli del dramma l' ispirazione di questa poesia, nata lirica. L' insofferenza del suo pensiero per gli inceppi delle vecchie

---

[65] Lenau, *Poesie* : *Ein Herbstabend*, v. 11.
[66] Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 132 sgg.
[67] *Helen.* 1498 : *λαμπρῶν ἄστρων ὕπ' ἀέλλαισιν.*

forme e le catene dei principî tradizionali, l'acutezza del suo spirito critico e dialettico, temprato alla scuola dei sofisti, non l'aiutano a trovare la sua via. Grava ancora sul poeta il peso della tradizione, con il molteplice fascino della poesia, dell'arte, del pensiero, del mito; e la vita culturale del suo tempo l'attira, con urgente richiamo, in orbite estranee. Eppure, liberandosi da questi vincoli, la lirica euripidea fa vibrar nuovi accordi, trova accenti semplici ed eterni. La dolcezza dei ricordi, la voluttà della nostalgia ed il fascino dei sogni, lo struggente tormento della devastatrice passione d'amore e la sete di purezza, la gioia della vita e la bellezza dell'olocausto supremo, la partecipazione commossa ai grandi eventi e alle lotte politiche della patria e l'aspirazione ad una vita contemplativa e solitaria, l' impotente dolore umano davanti alla sofferenza ed alla morte, l'appassionata ribellione al destino e l'ansia del mistero cosmico s'esprimono nei suoi versi in accenti di poesia immortale. L'umanità nuova, nata dal grande movimento spirituale del V secolo, si ripiega su sè stessa ad ascoltare la voce profonda della propria anima; e fra il passato ed il futuro leva gli occhi al mistero infinito, mentre con l' impallidire di tutti gli ideali antichi ed il vacillare della fede svanisce la virile, eroica accettazione della vita, del dolore, della morte che la poesia di Sofocle esprime per l'ultima volta. L'aura di dolorosa malinconia che imbeve tutta la poesia euripidea si dissolve solo quando il canto del poeta si rifugia nelle serenatrici visioni del lontano passato mitico o nella contemplazione della natura: qui si appagano il gusto del particolare e l'amore del meraviglioso, l'estatico culto per la bellezza e l'ansioso anelito ad evadere dalla realtà terrena. Un misterioso intraducibile incanto pervade allora i versi, avvivati da un tripudio di colori, soffusi di un soave alito musicale, animati di un incontenibile impeto di vita. Immemore per breve ora del suo interiore tormento, la poesia oblia dolore e mistero nel canto, ove si specchiano i suoi più puri sogni di bellezza, il bisogno di pace e l'anelito verso l' infinito.

È questa la vera voce lirica della nuova umanità ellenica, che ha il suo filosofo in Platone, i suoi artisti in Scopa e Prassitele: raccoglie i frutti del passato, getta le sementi del lontano futuro.

Forse nessun altro lirico antico è così vicino alla nostra sensibilità moderna.

LUIGIA ACHILLEA STELLA.

"ILLE EGO QUI QUONDAM...." E PROPERZIO, II 34.

Pensavo di aver discorso con estrema cautela sulla paternità dei versi che, secondo una tradizione antica, avrebbero in origine aperto l'*Eneide*: *Ille ego qui quondam* ecc., nulla perentoriamente affermando, di fronte a certe memorie storiche e alle ragioni stesse dell'arte rimanendo assai perplesso, ed ecco invece che A. Rostagni in recentissime pagine della *Rivista di filologia* (N. S., XVII, 1939, p. 1 sgg.) taccia d' « imprudente » il modo mio di trattare il problema, o in particolare la lode di maggiore accortezza storica da me elargita sul terreno in discussione a G. Albini che non a R. Sabbadini, mentre questi asserisce *sic et simpliciter* che non tanto Servio quanto Svetonio-Donato attribuiscono a Vario la eliminazione di *Ille ego qui quondam* ecc., e l'altro, poggiando sulla fede di Servio e tacendo della « vaga attestazione » di Donato, accoglie per verosimile — verosimile soltanto, beninteso — l'autenticità di quei versi proemiali, non senza aggiungere che « probabilmente Tucca e Vario ebbero molta ragione a credere che Virgilio li avrebbe omessi pubblicando l'*Eneide* »; la qual cosa non è lontana dal punto d'arrivo a cui giunsi io,[1] salvo che è pura apparenza, non realtà, che con Servio noi siamo dinanzi a meglio fondata documentazione che con Donato, come quello che attinse abbreviando alla medesima sorgente di Donato e a Donato stesso. Lo star pago o quasi alla esplicita dichiarazione di Servio — *ab armis* (*Aeneis*) *non coepit, sed sic*: « *Ille ego qui quondam....* » —, astraendo dai suoi rapporti di diretta e indiretta discendenza con Donato, fu errore dell'Albini;[2] ma

---

[1] Che è questo: « dato davvero che Virgilio abbia avuto vaghezza di buttar giù quella nota affermatrice del suo *io* nel bel principio del poema, non per nulla certo Vario, scrupoloso interprete delle intenzioni di lui e del volere di Augusto, la tralasciò », *Studi dedicati alla memoria di P. Ubaldi*, Milano, 1937, p. 380.

[2] Il tramandare una tradizione che Servio fa come sicura, sgombra di quell' interrogativo che pur c' era nella sua fonte, dà anzi misura della forza del suo giudizio; su che vedasi E. Norden, *Sitzb. Preuss. Akad.*, phil.-hist. cl., 1934, XXII.

che fosse da tener fermo senza molta titubanza alla attestazione, come suona, di Donato, manifestamente all'Albini non parve, nè io gli saprei tuttavia dar torto. Il R., per darle peso, la guarda nello sfondo della « rivalutazione esercitatasi negli ultimi decenni di molta parte della biografia virgiliana »; ed essa, a cui ho contribuito anch' io, avrebbe tutta la sua importanza, se pur questa volta la tradizione ch' è in giuoco fosse una di quelle che, storicamente ben fondate e di per sè plausibilissime, la vecchia critica amava mettere in dubbio o respingere per false, mossa da eccessivo scetticismo: la questione è appunto di vedere che consistenza vi sia nella tradizione nostra.

Nisus grammaticus audisse se a senioribus aiebat, Varium.... primi libri correxisse principium, his versibus demptis « Ille ego qui quondam » ecc. sta in Svetonio-Donato: *a senioribus*, « da più anziani », chiosa sottolineando il R., « che ancora avevano assistito alla pubblicazione dell'*Eneide* ». E sostanzialmente nulla c' è da ridire sulla chiosa: i *seniores* di Niso, il grammatico citato da Svetonio, ci riportano più o meno ai tempi di Virgilio. La forma però in cui la chiosa è espressa nasconde una sottil maniera di preparar conclusioni che debbono esser dimostrate, è un insinuarsi ragionando che per avventura potrebbe essere più abile che vero, e parlo di verità interiore. Nè dal R. si tien conto debitamente di tutto il brano di Svetonio, per indovinare lo spirito con cui egli sta davanti all' autorità di Niso e dei suoi *seniores*. Qualcosa di molto simile ha fatto il R. nelle prime battute del *Virgilio Minore* (p. 5 sgg.), dove il problema dell'autenticità dell'*Appendix* prende le mosse dalla seguente traduzione, che nel punto essenziale è ancora piuttosto una chiosa, questa volta tacita chiosa, non senza un lieve riadattamento, della *Vita Svetonio-Donatiana* (§ 39): « aveva trattato con Vario (Virgilio), prima di partire dall' Italia, che, se qualche male gli fosse incorso, bruciasse l'*Eneide*, ma quegli aveva protestato che non l'avrebbe fatto. Pertanto nell'estremo frangente chiese con insistenza gli scrigni per bruciarla egli stesso; ma, nessuno porgendoglieli, *non prese almeno nominatamente intorno a quell'opera alcuna cautela*. D'altronde al medesimo Vario e a Tucca insieme legò i suoi scritti — *scripta sua* — sotto la condizione che non pubblicassero nulla che già non fosse stato pubblicato da lui. Li pubblicò tuttavia, con l'autorizzazione di Augusto, Vario, ma solo superficialmente emendati: infatti lasciò anche versi incompiuti dove ce n'erano » ecc. Ho ridato in corsivo le parole su cui il R. costruisce l' impalcatura del *Virgilio Minore*, e la versione-chiosa sua di Svetonio-Donato suscita realmente l' impressione d'una

testimonianza svetoniana, che altro ci fosse d'inedito nei cassetti di Virgilio oltre l'*Eneide*. Se non che Svetonio-Donato narrano precisamente così: *nihil quidem nominatim de ea* (*Aeneide*) *cavit. Ceterum* ecc., il che in italiano è: « niente invero dispose espressamente intorno ad essa (*Eneide*). Del resto » ecc. Il riferire *quidem* a *nominatim* che vien dopo anzichè a *nihil* che precede e a cui s'appoggia sottolineandone il concetto, il dar rilievo altresì a *de ea* con « intorno a quell'opera » anzichè lasciare il semplice « di essa (*Eneide*) » che sta nel testo, avvia a piegare il generico *scripta sua*, che poi può voler dire e probabilmente dirà nè più nè meno che « carte, manoscritti », al senso che nel testamento di Virgilio si alludesse a più che l'*Eneide*. Quando io guardo bene Svetonio-Donato, osservo che egli, nella immediata continuazione del racconto, riferisce con limpidezza, che migliore non sarebbe desiderabile, l'espressione *scripta sua* unicamente all'*Eneide*, su di che il motivo *ut qui* (*Varius*) *versus etiam inperfectos sicut erant reliquerit* toglie ogni dubbio;[3] e in sostanza, che nell' intero luogo su riportato di Svetonio-Donato altri scritti di Virgilio ci siano sottintesi all' infuori del poema, resta una pura ipotesi. Questo per stare al sodo, e perchè le fonti storiche parlino il loro genuino linguaggio senz'ombra di alterazioni, senza inserzioni di elementi dovuti a spirito troppo aguzzo.

Torniamo a noi. I *seniores* di Svetonio-Donato son gente che poteva non ignorare, d'accordo, certe particolarità dell'edizione dell'*Eneide*, come quelli che risalgono indietro nei tempi. Ma rappresentano testimonianze schiette e dirette, sanno per certa scienza? L'*aiebat* di Svetonio indicherà, sì, supponibilmente esposizione orale d'un maestro a discepoli, il che pensai io pure su esempi analoghi che si leggono qua e là nei miei *Grammaticae Romanae Fragmenta*; ma saranno uomini dell' insegnamento anche i *seniores*? Il R. lo crede e lo afferma. In ogni modo, di quale autorità? Sta il fatto, ed è questo che importa: la mano sul fuoco Svetonio non ce la mette sulle notizie da loro giuntegli attraverso Niso, se codeste pone, quasi, di fronte all'opera, ch'egli per conto suo sa essere stata di Vario nel dar fuori l'*Eneide*, *summatim emendare, ut qui versus etiam inperfectos si qui erant reliquerit*; il che significa ripulir sommariamente il testo, escludendo ogni intrusione estranea: un modo di comportarsi troppo comprensibile per uomini quali Vario ed Augusto in riguardo alla creazione del genio e ad un

[3] Una giusta visione di cose in G. Curcio, *Stor. della lett. lat.*, III, 1934, p. 100, e giova leggere anche quel che segue, che è ben ragionato.

poeta che sentiva così altamente dell'arte da preferire distrutto un volume nato all'immortalità piuttosto che tramandarlo non rifinito dall'ultima mano. L. Vario lungi da ciò, conforme a quanto Niso riferiva per sentita dire dai vecchi, non solo avrebbe rimosso, di proprio capriccio pensa il R., la nota proemiale *Ille ego qui quondam*, ma, cosa di molto incerta intelligenza e consistenza, avrebbe anche cambiato l'ordine di due libri, *et qui nunc secundus sit in tertium locum transtulisse*. Oro colato non appar che ci sia in siffatte voci o tradizioni che meglio piaccia nominarle, e Svetonio nella redazione donatiana rimastaci si guarda bene dall'assumerne la responsabilità: il sentimento e il pensiero con cui egli le registra è ben questo.

Ma io spingevo più in là le mie esitanze rispetto al testimonio di Niso. La materia, aggiungevo, che nella biografia di Svetonio-Donato va innanzi a Niso, quella che espone la rigida norma a cui Vario si attenne, che è insomma di non toccare l'*Eneide* in nessun modo — *edidit autem auctore Augusto Varius* fino a *reliquerit* —, par derivata da Vario, e allora è chiaro che addentellati per le libertà, che pur Vario si sarebbe preso, di che Niso favellava sulla attestazione dei vecchi, negli scritti di Vario non c'erano, c'erano anzi elementi in contrario. Il R., che nel *Virgilio Minore* (p. 5 sgg.) riconducendo a due fonti l'intero brano, sopra riprodotto nella sua versione, di Svetonio-Donato mi destò l'impressione di non dissentire da me sul punto essenziale, la provenienza cioè di Svetonio da Vario per la notizia medesima — *edidit autem auctore Augusto Varius, sed summatim emendata* ecc. —, ora invece scorge in *sed summatim emendata* più « la semplice e comune affermazione d'un fatto assai noto » che « dichiarazioni vere e proprie di Vario », e nega poi che Vario, dove che sia, desse ragguagli specifici sul proprio operato di editore, chiama questa ipotesi senza fondamento e poco accettabile. Ma se nel libro *De ingenio et moribus Vergili* Vario si giustificò per aver violato la disposizione testamentaria dell'amico rispetto all'*Eneide* appellandosi alla responsabilità di Augusto, e prese a difendere l'*Eneide* contro gli *obtrectatores*, e narrò le circostanze che per poco ci fecero perdere il poema e quelle che lo salvarono,[4] non è mica così poco credibile che almeno genericamente ivi avvertisse della religiosa scrupolosità, con cui, d'intesa con Augusto, rese di pubblica ragione il poema. Troppo ovvia aggiunta e troppo intimamente legata al resto che del libro di lui si sa o si presuppone! Lesa volontà, sì,

---

[4] Rostagni, *Virgilio Minore*, p. 5 sg. e già i miei *Gramm. Rom. Fragm.*, p. 571 col Ribbeck, ivi citato.

avrà confessato, ai fini e per i diritti superiori dell'arte; non già anche, in nome dell'arte, lesa onestà. Quanto a Niso, io non sono affatto alieno dal concedere — e già lo accennai — che Svetonio apprendesse sul conto suo da Valerio Probo, da quell' insigne studioso che per l'edizione critica di Virgilio «confrontò — son parole del R. — la vulgata di Vario con autografi e ricordi di diversa provenienza, testimonianze di grammatici anteriori come Niso, Capro,[5] Igino». Sia Probo la fonte di Svetonio; ma un conoscitore sì profondo di Virgilio non aveva documentazioni più forti da presentare contro le arbitrarietà che a detta del R.,[6] nonostante la dichiarazione *edidit autem auctore Augusto* con quel che segue di Svetonio-Donato, sarebbero pur avvenute da parte di Vario nel pubblicare l'*Eneide*, documentazioni che gli dessero il diritto di rivendicare ciò che di Virgilio era e che rispondeva all' intenzione del poeta di mantenere, se la morte non gliel' impediva? Per un Probo, bisogna convenirne, è un po' pochino.

Però, si obietta, le direttive assegnate da Augusto a Vario per la divulgazione dell'*Eneide* furono precisamente: *superflua demere, nihil addere tamen*. «Noi ci rendiamo benissimo conto, insiste il R., che Vario (o Vario e Tucca) seguendo la giusta norma data da Augusto, di non aggiungere nulla al testo inedito, ma di sopprimere, se mai, il superfluo..., abbia creduto opportuno cancellare quei versi che urtavano, proprio sul principio, con l'uso dell'epopea». Ecco: *superflua demere* par comprensibile per le lezioni varianti che in un'opera, su cui stanche eran cadute le mani dell'autore, dovevano abbondare. Tor via di propria testa passi interi dall'originale contro le intenzioni del poeta non è *superflua demere*, anche se Servio nella biografia virgiliana, a illustrare codesta locuzione che è sua, adduce la avvenuta detrazione proprio di *Ille ego qui quondam*, ma insieme, si badi, dell'episodio di Elena (*En.*, II, 567 sgg.);[7] io lo direi piuttosto violare un testo. E capisco anche male, come un principio rimasto poi

---

[5] Capro, veramente, si ritiene ed è certo posteriore a Probo; ed essendo anteriore a Giulio Romano, apparterrà al II secolo.

[6] Vedasi anche *Riv. filol. class.*, LXII, 1934, p. 16.

[7] Sono i soliti modi di Servio da accoglierli per quel che valgono. Vedasi ancora il Norden cit., e G. Albini, *Bibliografia Virgil.*, Mantova 1920, p. 9, ed A. Cartault stesso (*L'art de Virgile dans l'Enéide*, Parigi 1926, I, p. 54 sg.), che pur ritiene *Ille ego qui quondam* espunto o notato d' un segno di soppressione da Virgilio medesimo.

tipico — tanto è consono e bello [8] — per l'epopea, che riecheggia l'omerico *ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα*, nascesse per ritocco e taglio di terza persona anzichè per cosciente volontà del poeta; capisco meglio che *Ille ego qui quondam....* sia sovrapposizione, o di un editore che al volume mettesse innanzi ad esempio l'immagine del poeta, o magari di Virgilio stesso in una qualsiasi forma che non solo ne autorizzasse ma ne esigesse la eliminazione. In simil modo io mi pensai le cose a proposito dell'accennato episodio di Elena, da Servio e dal Servio Danielino, e quindi probabilmente da Donato, attestatoci come tolto via nella edizione di Vario, quando di esso sostenni decisamente la paternità virgiliana per la sicurezza che lì sembra esserci sul terreno storico e a un tempo per motivi di arte: [9] ci saranno stati nel manoscritto di Virgilio appigli ben chiari perchè Vario procedesse come procedette, qui o dovunque sia. Ma a ciò la frase *superflua demere* non apparisce la più adatta, o che per *superflua* s'intenda col R. « superfluo » o che « non necessario », in entrambi i quali significati del resto l'uso della voce, in luogo di *supervacaneus*, *supervacuus* o di una perifrasi con *superfluere*, è del latino più tardo, è estraneo in ogni modo a Svetonio, che qui specialmente conta.[10]

Qual garanzia ha la norma del *superflua demere* che si attribuisce ad Augusto? Svetonio nella rimastaci versione donatiana della biografia di Virgilio non conosce che la su esposta norma del *summatim emendare* con la specificazione dell'*ut qui versus etiam inperfectos sicut erant reliquerit*, specificazione che equivale nella somma delle cose a *nihil addere*, ma nella forma nulla dice di troppo naturale che suoni quasi offesa per il buon gusto di Vario e di Augusto; al *demere* accenna egli bensì, non però da sè, sì indirettamente sulla fede di Niso nel modo che si è discorso. Una variante del *summatim emendare*, che è una riduzione al semplice *emendare*, sta in Svetonio-Donato al § 37; ma oltrechè *emendare*, inteso nel senso antico, viene a dire in definitiva cosa identica al *summatim emendare*, e cioè curar la pubblicazione

---

[8] L « arma virumque cano » è d'altro tono e altra promessa che il « Fortunam Priami cantabo et nobile bellum » deriso da Orazio (*A. P.*, v. 137). In conformità di Omero la protasi virgiliana promette poco, la sola venuta di Enea in Italia, e dà invece molto, da Troia a Roma, mentre il poeta ciclico oraziano annunzia di cantare tutti i casi di Priamo e tutta la guerra di Troia, dal che « nascetur ridiculus mus ». Non diversamente è spiegato il passo oraziano dal R. stesso in Comm. all'*A. P.*, v. 136 alla luce di Aristotile.

[9] *Boll. filol. class.*, 1928, p. 226 sgg.; *Athenaeum*, 1932, p. 400.

[10] Krebs-Schmalz, *Antibarbarus*, Basilea, 1907, II, pp. 627-629.

d'un'opera così come è stata lasciata,[11] il passo della biografia virgiliana è intimamente connesso col manifesto supplemento di Donato a Svetonio: *qui (L. Varius et Plotius Tucca) eius Aeneida post obitum iussu Caesaris emendaverunt; de qua re Sulpicii Carthaginiensis extant huiusmodi versus:*

> Iusserat haec rapidis aboleri carmina flammis
> Vergilius, Phrygium quae cecinere ducem.
> Tucca vetat Variusque; simul tu, maxime Caesar,
> non sinis et Latiae consulis historiae.

Si tratta di Sulpicio Apollinare, che fiorì nella prima metà del II secolo e fu maestro a Gellio; e il *De viris illustribus* di Svetonio è del principio del medesimo secolo. *Superflua demere* compare tardi nella nostra tradizione storica, sta, come si faceva cenno, nella *Vita* virgiliana di Servio: *Augustus vero.... Tuccam et Varium hac lege iussit emendare (Aeneidem), ut superflua demerent, nihil adderent tamen, unde et semiplenos eius invenimus versiculos, ut (Aen.,* I. 534) *«hic cursus fuit», et aliquos detractos, ut in principio, nam ab armis non coepit, sed sic: «ille ego, qui quondam»* ecc. Nè io argomenterei che tutto il dato *superflua demere, nihil addere*, e tanto meno *superflua demere*, debba risalire alla originaria *Vita* virgiliana di Svetonio a causa di San Girolamo, *Chron.*, Ol., 190, 4: *Varius et Tucca Vergili et Horati contubernales poetae habentur inlustres, qui Aeneidum postea libros emendarunt sub lege ea, ut nihil adderent*; giacchè, intanto, in Girolamo *superflua demere* non c'è, nè egli trovava nella biografia virgiliana di Svetonio che, per esempio, Tucca fosse poeta, ciò che altrimenti s'ignora, e neppure certo che Tucca si associasse a Vario come editore dell'*Eneide*, una volta che in Svetonio-Donato tal dato di fatto sta solo nell'additamento donatiano su Sulpicio Apollinare e per il rimanente non si parla, anche da Niso, che di Vario,[12] e infine sembra oramai abbastanza assodato

---

[11] F. Leo, *Plautin. Forsch.*, Berlino, 1912, p. 40.

[12] Probo presso Servio e il Servio Danielino congiungerebbe già, a giudizio del R. (*Riv. filol. class.*, cit., p. 15, 1), Tucca a Vario; per asserir ciò, egli si fonda su Servio, *En.*, VI, 1-2, dove si legge prima in uno scolio a sè che Tucca e Vario collocarono i versi «Sic fatur lacrimans - adlabitur oris» in testa al c. VI, mentre Virgilio li aveva posti in coda al V, e poi in altro scolio: «sane sciendum, licet duos versus Probus et alii in quinti reliquerint fine, prudenter ad initium sexti esse translatos». Chi garantirebbe di qui che Probo citasse insieme Vario e Tucca? Io osservo invece che, se ciò fosse stato, anche Svetonio li avrebbe verisimilmente accomunati, come li associa nel testamento di Virgilio quali eredi delle sue carte; e appunto dal testamento virgiliano trarrà origine lo scambio dei grammatici seriori.

che la donatiana biografia di Virgilio ridia alla lettera o quasi Svetonio,[13] nè si capisce d'altronde da quale altra parte del *De viris illustribus* potesse Girolamo attingere le cose che nella biografia virgiliana non sono. Il vero sarà che, come Donato ivi stesso intende l'epigramma di Sulpicio Apollinare nel senso che Tucca e Vario unitamente curassero l'edizione dell'*Eneide* e come prima di Donato ciò non si ritrova, a Donato si abbia da ascrivere l'errore, e con ciò si spiegherà altresì il dato di Girolamo, che di Donato fu allievo.[14]

Ma il R. sulle orme di T. Fitz-Hugh[15] va a cercare nella famosa elegia properziana del *Nescio quid maius nascitur Iliade* (II 34) la prova che il proemio *Ille ego qui quondam* era noto al poeta di Cinzia verso il 25 av. Cr. L'elegia si rivolge a Linceo, amico di Properzio, e vuol essere una giustizia resa al canto erotico e una sua esaltazione: pur di minor tono che l'epico, esso ha avuto i suoi illustri rappresentanti, fra i quali confida d'essere un giorno annoverato anch'esso, il poeta. « Guarda me, dice Properzio a Linceo, a cui non rimaser che modesti beni di famiglia e il vanto manca di avi lontani ch'abbian trionfato in guerra, come io nei festini fra crocchi di fanciulle sia signore per questo mio ingegno. Languidamente sdraiato riposare io amo, una corona di fiori in capo del giorno innanzi (cioè: della festa di ieri), tocco addentro dai dardi dell' infallibile dio ». Eros esige da lui l'amoroso verso; e continua:

Actia Vergilio custodis litora Phoebi
  Caesaris et fortis dicere posse ratis,
qui nunc Aeneae Troiani suscitat arma
  iactaque Lavinis moenia litoribus.
Cedite Romani scriptores, cedite Grai!
  nescio quid maius nascitur Iliade.
Tu canis umbrosi subter pineta Galaesi
  Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,
utque decem possint corrumpere mala puellas
  missus et impressis haedus ab uberibus.
Felix, qui vilis pomis mercaris amores!
  huic licet ingratae Tityrus ipse canat.
Felix intactum Corydon qui temptat Alexin,
  agricolae domini carpere delicias!
Quamvis ille sua lassus requiescat avena,
  laudatur facilis inter Hamadryadas.

---

[13] H. Naumann, *Rhein. Mus.*, LXXXVII, 1938, p. 334 sgg.

[14] Il che è stato chiarito dal Naumann, p. 367 sg.

[15] *Transactions and Proceeding of the Americ. Philol. Association*, XXXIV, 1904, p. XXXII sgg.

Tu canis Ascraei veteris praecepta poetae,
quo seges in campo, quo viret uva iugo.
Tale facis carmen docta testudine, quale
Cynthius impositis temperat articulis.
Non tamen haec ulli venient ingrata legenti,
sive in amore rudis sive peritus erit.
Nec minor his animis, aut si minor ore canorus
anseris indocto carmine cessit olor.

Accanto sian riprodotti i versi autobiografici d'avvio all'*Eneide*, su cui verte la questione.

Ille ego qui quondam gracili modulatus avena
carmina et egressus silvis vicina coegi,
ut quamvis avido parerent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma virumque cano *ecc.*

Un indizio «inconfondibile» per il R. della notizia che Properzio ebbe di tali versi sta nel *nunc* da lui premesso ad *Aeneae Troiani suscitat arma*, il qual *nunc* riecheggerebbe l'*at nunc horrentia Martis*. Io temo che il ravvicinamento abbia più lusinghevole aspetto, lì per lì, di verità che reale sostanza; temo che l'*at nunc* introdotto a illustrare il *nunc* properziano sovrapponga al poeta elegiaco coloriture che non sono sue. Properzio è fiero della propria opera poetica, mentre pur sente l'orgoglio della più alta creazione eroica: «me diletti – dice – *hesternis positum languere corollis*; piaccia di cantare i lidi di Azio e le forti prore di Cesare a Virgilio, che ora suscita le armi del troiano Enea». La solita generica contrapposizione tra epopea e forme poetiche minori c'è qui, che poi però s'appiana; contrapposizione specifica fra il prima e il quindi virgiliano — *at nunc* — non l'afferro, se sto al testo di Properzio, dove *nunc* non ha bisogno di elementi dal di fuori per essere inteso, è un annunzio di qualcosa di grande che *ora*, nel momento medesimo che Properzio scrive, sta sorgendo con l'*Eneide*. Ma proprio codesta antitesi, incalza il R., risulta dal *Tu canis umbrosi* ecc., che tien dietro all'*Actia Vergilio* ecc. — più umile poesia un giorno, oggi *os magna sonaturum* —; è l'antitesi di *Ille ego qui quondam - at nunc*. Sottolineare però ulteriormente un'antitesi tra generi poetici comune agli antichi, che nel primo momento è presente anche a Properzio, è fraintendere lo svolgimento del pensiero di lui; il quale, se cominciando a dire di Virgilio, del Virgilio di ora, celebra nel cantore delle armi e delle guerre il poeta di maggior suono, ha tuttavia la coscienza che l'anima poetica può essere egualmente forte in chi tratta soggetti

meno elevati, sa che Lesbia potrà superare nella fama Elena stessa: alla poesia dello *spiritus intus alit*, epica o no, va del pari il suo riconoscimento e la sua ammirazione. Qui è il segreto del passaggio dal *Cedite Romani scriptores* al *Tu canis*: carmi, anche quelli che Virgilio compose innanzi all'*Eneide*, di schietto, vivido estro, e tali da esser garanzia per il novissimo di cui si predica il nascere. La quintessenza del sentimento, con cui Properzio parla a Virgilio bucolico e georgico, è nel finale:

tale facis carmen docta testudine, quale
Cynthius inpositis temperat articulis,

che ricorda il virgiliano:

tale tuum nobis carmen, divine poeta,
quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo,

giudizio compendiatore, questo, in bocca a Menalca, delle lodi da Mopso fatte di Dafni nella quinta egloga. E allora, nulla di più spontaneo che l'apostrofare improvvisamente Virgilio — *tu canis, tu canis* —, in un'elegia che pure è intitolata a Linceo, e il dimenticare Linceo per Virgilio, l'evocare come presente e viva la Musa virgiliana, già patrimonio di tutti, subito dopo il *nescio quid maius nascitur Iliade*. La mossa eloquente del *tu*, di cui simili urgono alla memoria da celebri liriche antiche e anche moderne (Catullo, Foscolo, ecc.),[16] indirizzate esse pure a un destinatario d'un tratto svanente nell'ombra, germina dall'intimo: metterla in rapporto, a spiegarla, con l'*ego* di *Ille ego qui quondam*, farla originata di là, a me riesce più cosa voluta che persuasiva. *Ille ego qui quondam - at nunc* è spiccato contrapposto fra una maniera di poetare che fu ed una che è; *tu canis* (sei tu che canti) e *tale facis carmen* è essenzialmente motivazione del *nescio quid maius*, dice il già avvenuto affermarsi, che oggi continuando si sublima, d'un potente ingegno poetico. Che poi Properzio, nell'esaltar la bucolica e la georgica di Virgilio, e meno a lungo la georgica che non la bucolica, si soffermi di preferenza su tocchi erotici, e di semplicità agreste o pastorale, ciò rientra nel motivo dominante di tutta l'elegia, le tendenze e predilezioni della sua Musa.

Dopo *tale facis carmen* ecc., che sintetizza e suggella alla maniera virgiliana gli spiriti di ammirazione con cui Properzio ha salutato in

[16] Su questo momento R. Heinze, *Vom Geist d. Römertums*, Lipsia, 1938, p. 185 sgg.

Virgilio il poeta dei pastori e dei campi, il distico *non tamen haec illi venient ingrata legenti* ci riporta indubbiamente alle elegie di Properzio, *haec*:[17] il *tamen* è segno che non falla. « Grandezza epica omerica o più che omerica nasce ora in Virgilio; grandezza di bucolico c'è in lui, e grandezza esiodea di georgico; cetra apollinea è la sua »; e poi: « *tuttavia* questi canti non riusciranno sgraditi a chi legge, *sive in amore rudis sive peritus erit* ». Canti di chi? Evidentemente: « questi miei canti ». « Tuoi », di Virgilio, non ha senso; e il futuro *venient* avrebbe l'aria di presupporre che *Bucoliche* e *Georgiche* verso l'a. 25 aspettassero tuttora, se non il battesimo, la pubblica sanzione. Raccostar quindi *non ulla ingrata legenti* (i. e. *carmina*) a *gratum opus agricolis* di *Ille ego qui quondam* ecc. è fuor di luogo, nè è il caso di scorgere nelle parole properziane una « complimentosa amplificazione », fatta a Virgilio, appunto di *gratum opus agricolis*. L' intelligenza corrente di Properzio è la mia; l'altra, adottata dal R., io trovo presso di noi nella traduzione di Giacinto Casella,[18] dove il *tamen* non esiste più:

« e di quel carme l'armonia gradita
all'orecchio verrà d'ogni persona,
sia d'amore inesperta o sia perita »,

e in E. Paratore;[19] fuori d' Italia, presso il Lachmann, che nel tormentato distico susseguente, così trasmesso dai codici:

nec minor his animis (-mi *FL*) aut sim (si *codd. rec.*) minor ore canorus
anseris indocto carmine cessit olor,

sostituiva *hic* ad *his*, e presso Housman per il quale la retta lezione sarebbe:

nec minor hic animis, ut sit minor ore, canorus
anseris *ecc.*

Dove però sono ben tre deviazioni dal testo tramandato, ed *hic*, riferendosi al Virgilio bucolico e georgico di fronte all'epico, al Virgilio cioè invocato sempre col *tu*, segna una brusca e dura transizione dalla seconda alla terza persona; infine, di costì, malgrado tutto, non sca-

---

[17] Non diversamente Virgilio, *Buc.*, VI 9 sg.: « si quis tamen haec quoque, si quis captus amore leget », dice del carme suo pastorale.

[18] *Catullo, Tibullo e Properzio tradotti da vari*, Firenze, 1921, p. 387.

[19] *L'elegia III 11 e gli atteggiamenti politici di Properzio*, Palermo, 1936, p. 207 sgg.

turisce punto un significato più plausibile di quello offerto dalla tradizione manoscritta, o che s' interpunga con C. Hosius:

> nec minor his animis, aut, si minor, ore canorus
> anseris *ecc.*,

o meglio mediante virgola tra *ore* e *canorus*.[20] Il R., movendo dal testo del Housman, e concependo il distico come detto di Virgilio, vi riascolta ancora un'eco di *Ille ego qui quondam - at nunc*, *Bucoliche* e *Georgiche* opposte all'*Eneide*, col rilievo però del valore che pur esse hanno: eguale spirito poetico, minor solennità d'espressione. Se mai, allora molto più aderente, anzi addirittura legata alla lezione dei codici, è l' interpretazione del Paratore, ed essa acutissima, pur con questa riserva che lo spostamento della particella *si* « per ragioni di metro e per il vezzo di costruzioni involute » dal primo al secondo *minor* (= *si minor h. a. aut m. o.*) ha veramente troppo d' involuto.[21]

Per me, se considero l'andamento dell'elegia properziana, e più la parte di Virgilio, i due distici *Non tamen haec ulli venient* ecc. non possono che riguardare i canti di Properzio, segnare il ritorno alla loro caratterizzazione: canti che avranno lettori affezionati, perchè, se inferiori di tono — e il poeta contempla di rincontro il Virgilio specialmente delle *Georgiche* e dell'*Eneide* — esprimono sempre sensi e fantasmi come il cuore dentro li detta, perchè insomma Properzio sente l'estro della sua Camena, e, il canoro cigno, dice, ha altra voce che la rozza e stridula dell'oca. Ed ecco, a determinare con l'eterno femminino la qualità dei suoi canti, i nomi delle donne immortalate dal genio romano prima di lui e con lui, e, distico per distico, la ripresa di *haec* (« questi modi, questo genere »): *haec quoque*, e viene la Leucadia di Varrone Atacino; *haec quoque*, e la Lesbia di Catullo; *haec etiam*, e la Quintilia di Calvo; poi, la Licoride di Gallo; quinta no, ma postrema, sarà Cinzia — *Cynthia quin etiam* non è un crescendo, sì un anello in più nella catena —, se la fama vorrà, *si fama volet*. È il futuro della consapevole speranza, pari al *venient* di sopra, in questa estrema elegia di congedo del secondo libro: di Virgilio, invece, la gloria già vive e risplende; *nescio quid maius nascitur Iliade: tu canis; tale facis carmen.*

---

[20] Un po' sforzata la punteggiatura e l' interpretazione di A. G. Amatucci (*Atti del III Congr. Studi Romani*, 1935, p. 45), ma nella sostanza delle cose egli consente con me.

[21] Buona la critica che il Paratore fa al tentativo di N. Terzaghi, il quale tuttavia ha le sue brave ragioni di rapportare i due distici in discorso al poeta che canta e non a Virgilio.

Aveva contezza Properzio verso il 25 av. Cr. dell' intero primo libro dell'*Eneide*, e nessuna contezza dell'*Eneide* al di là di esso? Il R., che si pone il problema, risponde di sì richiamandosi ai versi:

> Me iuvet hesternis positum languere corollis...,
> Actia Vergilium.... litora....
> Caesaris et fortes dicere posse ratis,
> qui NUNC Aeneae Troiani suscitat arma *ecc.*

Dunque, ragiona egli stampando in grassetto il *nunc*, « la glorificazione di Augusto non è ancora effettivamente svolta, ma è già predisposta o promessa nel nascente poema di Enea », e opina che *Actia - ratis* derivi dall'*En.*, I, 289 sgg.:

> hunc (*Augusto*) tu olim caelo spoliis Orientis onustum
> accipies secura

— è Giove che parla a Venere —. Io constato che, ammesso questo valore di risalto in *nunc*, col quale si distingua fra il momento attuale dell'*Eneide* — primo libro condotto a termine — e il momento che poi sarà a disegno compiutamente eseguito, vien meno il fondamento per cogliere in *nunc* un riflesso dell'*at nunc horrentia Martis*. Comunque, che Properzio verso il 25 abbia sentito leggere da Virgilio il primo canto dell'*Eneide* press'a poco quale è il nostro, la prova probante a me sfugge: bastava che Properzio sapesse l' intendimento di Virgilio d' innestare nell'*Eneide* l'esaltazione di Azio per dire ciò che nella sua elegia sta scritto. Egli non mira a informare dell'esatto contenuto del poema: accenna liberamente al soggetto, onde il motivo *iactaque Lavinis moenia litoribus*, mentre fino alla fondazione di Lavinio l'*Eneide* non arriva. Giova non dimenticare che simil libertà Properzio si concede perfino con la materia delle *Bucoliche*, da un pezzo pubblicamente note. Indiscutibile è un punto: Properzio ebbe cognizione dell'*Arma virumque cano, Troiae qui.... Laviniaque venit litora*, delle parole cioè che, dopo uscita l'*Eneide* e a cominciare dagli *Amores* e dai *Tristia* di Ovidio, rimasero sempre l'esordio del poema; che conoscesse egualmente *Ille ego qui quondam - at nunc*, io non ne sono punto sicuro.

G. FUNAIOLI.

IL CAVALLO DI TROIA E L' "AŠVAMEDHA"

Il cavallo di Troia ha dato da fare agli interpreti per lo meno quanto al suo costruttore Epeo e ai Troiani, cui ha apportato la rovina. Sin dall'antichità cominciano i tentativi di spiegazione, ed essi si trovano, per così dire, condensati nel *Commentario* di Servio:

« De hoc equo varia in historiis lecta sunt; ut Hyginus et Tubero dicunt, machinamentum bellicum fuit, quod equus appellatur sicut aries, sicut testudo, quibus muri vel discuti vel subrui solent: unde est (46) aut haec in nostros fabricata est machina muros: ut alii, porta, quam eis Antenōr aperuit, equum pictum habuisse memoratur, vel certe Antenoris domus, quo posset agnosci. Non ulli signum equi datum, ut internoscerent Graeci suos, vel hostes. A quibusdam dicitur, facta proditione, praedictum ne quis eas domos violaret, quarum ante ianuam equus esset depictus, unde Antenoris et ceterorum domus agnitae sunt. Aut quia equestri proelio victa est Troia. Aut a monte Hippio, post quem se absconderant Graeci, unde et adludit 'instar montis equum' ut (VIII, 691) pelago credas innare revulsas Cycladas. Aut re vera hoc fuit, quod Vergilius sequitur, sed melius machinamenti genus accipimus ».[1]

Dal che si ricavano queste spiegazioni:

Il cavallo di Troia fu una macchina di guerra, così chiamata, come si chiamò ariete un'altra macchina per scuotere e abbattere le mura, come noi abbiamo i nostri cavalli di Frisia, e chi consideri l'importanza del cavallo come animale da guerra, non troverà nulla di strano in questa denominazione. Si chiamò forse così qualche specie di vinea, al cui coperto i guerrieri si avvicinavano alle mura. Se non che di una macchina di questa specie nessun antico parla, e il cavallo di Troia resta isolato nella leggenda troiana. L'opinione che esso sia una macchina d'assedio si affaccia spontanea ai Troiani, che la contemplano dall'alto delle mura.

---

[1] *Servii Grammatici Commentarii*, ed. Thilo et Hagen, Lipsia, 1922, vol. I, p. 215.

La seconda opinione è che si tratti di un dipinto, probabilmente una testa di cavallo, posta sopra una porta, come un segnale ai Greci, per cui potessero entrare, e poichè il traditore di Troia fu Antenore, il dipinto forse era quello della sua casa e delle sue armi. In realtà una testa di cavallo trovasi in parecchi monumenti di Asia Minore, con scopi apotropaici, e questa opinione si potrebbe archeologicamente sostenere, il mito del cavallo avrebbe così una origine iconografica. Quel che prima era un dipinto, divenne poi un vero e proprio cavallo di legno, con guerrieri nascosti nel ventre.

Analoga a questa è l'opinione che considera il cavallo di Troia come una parola d'ordine, incisa su una tessera.

Una terza interpretazione è quella, che si tratti di un monte chiamato hippio o equino e poi trasformato in cavallo. Di monti Cavallo ce ne sono parecchi, e il mito avrebbe in questo caso origine dal linguaggio. I Greci vennero da Monte Cavallo, poi dal cavallo, e il cavallo, perdutosi poi il ricordo del monte, fu trasformato in un cavallo di legno, perchè potesse contenere i guerrieri. La via è un po' lunga, ma talvolta i miti ne hanno percorse di più lunghe ancora. Se non che questa interpretazione non dà ragione di una massa di altri particolari, che pur meritano la nostra attenzione, nè di questo monte parlano mai le fonti antiche.

Virgilio col suo *instar montis equum* volle accennare semplicemente alle proporzioni gigantesche del cavallo, dovute, crediamo noi, al fatto delle caverne, che egli doveva avere in sè per contenere tanti eroi, e allo squarcio grande, che doveva fare nelle mura.

Quarta opinione è che si tratti di un combattimento di cavalleria, dopo di che la città di Troia fu presa; ma come mai questo combattimento fu significato da un cavallo e per di più di legno e pieno di fanti? e poi nelle guerre d'assedio la cavalleria non ebbe mai grande parte.

La quinta opinione espressa da Servio, è che si trattasse veramente di un colossale cavallo di legno, come narra Virgilio, e pieno di guerrieri, ma l' inverosimiglianza di questo artificio salta agli occhi di ognuno, e i Troiani dovettero essere ben acciecati dagli dèi per non accorgersi di un inganno così grossolano.

A questo punto finisce l'esegesi degli antichi e comincia quella dei moderni, i quali seguirono tre vie, quella linguistica, quella archeologica, quella magica, senza giungere per altro a risultati sicuri.

Il Welcker [2] riassume i tentativi fatti sino alla prima metà del-

[2] Welcker, *Der Epische Cyclus*, Bonn, 1865, p. 6.

l' Ottocento. Il vecchio Heine pensava che nel cavallo si dovesse vedere una nave, il Völcker e il Rückert ricorrevano invece alla religione e vi scorgevano tracce di opposizione tra il culto di Poseidon e quello di Athena, e elementi di un culto di Athena Hippia.

Assai più vicino al vero ci sembra il Welcker, il quale considera l'episodio del cavallo nato da due usi, l'uno quello di introdurre guerrieri in qualsiasi modo nella città assediata, l'altro il sacrificio del cavallo. Il Welcker per altro non approfondiva la sua idea.

La via linguistica fu battuta invece da un seguace della scuola di Max Müller, il Foresti.[3] Il cavallo di Troia è il lampo, è la cavalcatura dell'eroe solare. Ora, egli osservava, due cose colpiscono nel cavallo di Troia, l'essere esso di legno e l'essere gravido di eroi. Questa stranissima particolarità, secondo il Foresti, non può essere nata che da un equivoco di linguaggio, tanto potente formatore di miti. Il cavallo è detto *δουράτεος*, e più semplicemente *δούρειον* o *δόρειον*. Ma questa parola aveva nell'origine sua e nella forma primitiva *δάρειον* un altro significato; essa parola valeva quello che fende, che lacera, che trapassa, dalla stessa radice che *δέρω*, onde *δέρθρον* = becco d'uccello, il laceratore, il puntuto (cfr. il sanscrito *dāraka* = colui che fende, *dāri* = fenditura, *dāra* nome anche del bronzo adoperato come arma da taglio, che ha il suo corrispondente in *δόρυ* = lancia). Tali parole furono confuse con quelle molto simili derivanti da *δρῦς* = albero, *δρίον*, forma primitiva *δάριον*, onde l'epiteto *δάρειος* = ligneo; cfr. sanscrito *dāru*; così dalla radice $\sqrt{dar}$ = lacerare, pungere, gr. *δέρω*, abbiamo *δριμύς* = acre, pungente. Il cavallo, lampo, pungente, laceratore della nube diventò così il cavallo di legno.

Non contento di questo il Foresti spiega anche il fatto dei guerrieri nascosti nel ventre del cavallo, come equivoco di linguaggio; sanscrito *darā* e *darī* significa: crepaccio, caverna; gr. *δέρη*, *δέρα*, *δειράς* = giogo di monte, in generale, ma in origine crepaccio, grotta, caverna. « Ecco il ligneo cavallo diventare il cavallo fesso, il cavallo montagna immensa, il cavallo cupa caverna piena di eroi ».

Dire che il cavallo per una fenditura penetrava nell'epica città, per il Foresti equivaleva a dire che il lampo, lancia, percuote la nube, cavallo che di qua e di là corre furioso e la rompe coll' unghia sua, come il toro la rompe colle corna, facendone scaturire l'acqua. « Chiaro dunque è il senso primitivo del mito; la città tenebrosa, la

---

[3] A. Foresti, *Saggi sulle Fonti dell' Epopea greca*, Bologna, 1889, p. 257 e sg.

ferrea città cade, allorchè il lampo la solca, e l'eroina, la ninfa d'acqua è liberata ».

Ora questo tipo di spiegazioni mitiche è con ragione abbandonato, troppi elementi bisogna trascurare per accoglierlo, e nessuno ammette più che Troia sia stata una città-nube. Resta di tutta questa spiegazione solo l'avvicinamento di *δούρειον* e *δάρειον* (?) e la duplice accezione di ligneo e di fendente che può aver dato luogo a qualche spunto del mito.

La spiegazione archeologica è tentata da P. M. Schuhl.[4] Secondo questi, nel cavallo di Troia abbiamo un rito funerario, analogo a quello descritto da Erodoto, per cui la figlia del re egiziano Mykerinos è sepolta entro una vacca di legno dorato, simbolo del dio Hathor.

Platone all' inizio del libro III, 1, della *Repubblica*, racconta che Gige, sceso sotterra, trovò tra l'altro un cavallo di bronzo vuoto con piccole porte. Entrato per una di queste egli si imbattè in un cadavere più grande di quello di un uomo normale. Il cavallo era considerato un animale chtonio, strettamente legato a Posidone, in lui si manifestava una potenza demoniaca, funebre, inquietante. I Greci non avendo più compreso il significato di questo cavallo funebre ne fecero una macchina ed un'astuzia di guerra.

Osserviamo che i cavalli funebri qui menzionati sono tutti sotterranei, e il cavallo di Troia è invece sopra terra, inoltre nulla vi è nel culto del cavallo di Troia, che ricordi la morte o riti funebri. Lo Schuhl ci spiega come si potesse pensare un cavallo di legno vuoto, contenente guerrieri, ma non ci dice come questo cavallo di legno avesse a che fare colla guerra e colla presa di Troia. La sua spiegazione va per altro tenuta presente per la futura spiegazione del mito.

Lo Knight[5] invece tentò di spiegare la leggenda del cavallo di Troia colla magìa. Troia è cinta da un cerchio magico di mura, il punto più vulnerabile è il sepolcro di Laomedonte col suo emblema, il cavallo. I Greci lasciano ai Troiani un dono-offerta in forma di cavallo. I Troiani lo accettano sostituendolo al rapito Palladio, e per farlo entrare nella città, abbatterono una parte delle mura, il che fu causa della presa della città. Il cavallo di legno doveva neutralizzare la forza magica del cavallo emblema, che si trovava sopra la porta.

---

[4] P. M. Schuhl, *Le Cheval de Troie* (*R. A.*, 1936, p. 183).

[5] W. J. J. Knight, *The wooden horse* (*Class. Phil.*, vol. XXV), 1930, p. 358 ; *The wooden horse at the gate of Troy* (*Class. Journal*, vol. XXVIII, 1933, p. 254) : *Epilegomena to the wooden horse* (*Cl. Phil.*, vol. XXVI, 1931, p. 412).

Lo Knight ha visto giusto, devesi trattare di un'operazione magica, vedremo poi quale, ma il centro della sua osservazione è stato il muro di Troia più che il cavallo, il muro è la cinta, che si deve superare ed abbattere, il cavallo in tanto c' entra, in quanto è una testa di cavallo quella che protegge la porta.

Ora noi crediamo che il centro di tutta l'azione debba essere anzitutto il cavallo, e che il motivo di questa scelta sia più profondo di quello addotto dallo Knight.

Un'osservazione per altro preliminare appare necessaria. Bisogna vedere se il cavallo costruito da Epeo fosse pieno o vuoto. Nella versione seriore, quella seguìta da Virgilio era vuoto e le sue cavità furono riempite da guerrieri. Nella versione più antica, crediamo noi, dovette essere pieno. Anzitutto perchè così vuole la logica, il semplice precede il complesso, poi perchè tale è la tradizione raccolta da Dictys Cretese. Prima dunque si costruì un cavallo pieno, poi si pensò a riempirlo di caverne e a popolarle di guerrieri.

Il fatto è importante perchè, se si ammette che la forma primitiva del cavallo era piena, cadono tutte le interpretazioni fondate sul cavallo vuoto all' interno e albergante i guerrieri.

I Greci dunque costrussero un cavallo di legno, pieno, cioè senza cavità, in sostituzione di un cavallo vero, e lo consacrarono ad Athena coll' intento di assicurarsi la vittoria.

Ora noi sappiamo che tra le popolazioni indo-europee era largamente diffuso il sacrificio del cavallo, il cui modello più perfetto ci è stato tramandato nell'Ašvamedha Indiano. Esso è descritto minutamente nel *Veda*, nel *Mahābhārata*, nel *Rāmāyana*.[6] Di esso si trovano tracce presso i Latini, i Celti, gli Slavi, gli Sciti.[7] Esso risale senza dubbio al periodo indo-europeo, alla scoperta e all'uso del cavallo, che alcuni pongono verso il 2000 av. Cr. È il caso di riprendere e precisare la vecchia ipotesi del Welcker e vedere nel cavallo di Troia l'ultimo avanzo di un ricordo di un primitivo sacrificio del cavallo, che avrebbe fatto parte della tradizione epica primitiva. Il cavallo di legno è un sostituto di un cavallo vivo e vero, che veniva sacrificato. Il sacrificio è fatto dai Greci, vuoi per avere la vittoria, vuoi per pro-

---

[6] Hillebrandt, *Ritual Literatur*, Vedische Opfer und Zauber, Strassburg, 1901, p. 149.

[7] Lassen, *Ind. Alterth. K.*, vol. I, p. 793, Bonn, 1847 ; per quel che riguarda i sacrifici cruenti tra i Persiani, di carattere popolare ed estranei alla religione di Zarathushtra, vedi Wesendonk, *Das Weltbid der Iranier*, München, 1933, p. 236.

piziare il dio Poseidon, dio del mare, a cui sacri erano i cavalli. Quando il fatto del sacrificio non fu più capito, al cavallo divenuto di legno si attribuirono virtù magiche, poi, più tardi per un processo di razionalizzazione del mito, lo si considerò una macchina, un'astuzia di guerra, e lo si fece cavo, e nelle sue cavità si nascosero gli eroi.

Un confronto accurato del rito dell'Ašvamedha colla descrizione virgiliana permette di stabilire questi punti di contatto:

1. Tanto l'Ašvamedha, quanto la presa di Troia hanno luogo di primavera e in giorno di plenilunio. Hellanico ci ha conservato in un frammento la data della presa di Troia, il mese di Thargelione = Maggio.[8]

2. Come il cavallo troiano l'Ašvamedha assicura la vittoria sopra i nemici.

3. Esso avviene in un'atmosfera di festa e di giubilo, appunto come in un'atmosfera tale il cavallo troiano è trascinato nella città.

4. Grande importanza ha nel rito vedico la briglia con cui il cavallo è guidato, che deve essere splendida, lunga, a cui si attaccano i sacrificanti, ottenendone grazie miracolose, proprio come la fune con cui il cavallo è trascinato in città. Questo particolare del rito si è mantenuto con una curiosa fedeltà.

5. Prima del sacrificio dell'Ašvamedha si uccidevano varii animali tra cui un cane. Prima che il cavallo entri in Troia Laocoonte sacrifica un toro; il sacrificio era dovuto al rito.

6. Indispensabile nell'Ašvamedha era la presenza di un sacerdote e della di lui moglie. Nella leggenda del cavallo troiano troviamo Laocoonte e Cassandra. Le loro parti hanno naturalmente subìto cangiamento col razionalizzarsi del mito, ma la loro presenza è un indice prezioso.

7. Il sacrificio è accompagnato da banchetti e da danze, che nella leggenda troiana sono motivati come segni di gioia per la liberazione della città dal lungo assedio, ma che in origine dovevano avere un significato rituale.

8. Il cavallo è condotto davanti a un fuoco sacro, e col fuoco, quello dell' incendio della città, è in rapporto il cavallo di Troia.

L' insieme dei punti di contatto è notevole, anche se i singoli punti ad uno ad uno possano sembrare meno convincenti. Bisogna d'altra parte tener conto: 1) che il sacrificio del cavallo non fu più ca-

---

[8] Hellan, *Fragm.* 143-144.

pito dai poeti, che elaborarono la leggenda del cavallo di Troia; 2) che tra il sacrificio del cavallo e questi poeti dovette intercorrere un grande spazio di tempo.

Secondo la tradizione la leggenda omerica di Troia è di origine tessala [9] e la Tessalia era altrice di cavalli e i Tessali erano celebrati come domatori di cavalli. La Tessalia era poi il paese dei Centauri e da Chirone, il Centauro, era stato educato Achille. Niente di strano che tra questi Tessali durasse più a lungo che presso gli altri Greci il ricordo di sacrificare cavalli.

Ma forse non vi è bisogno di staccare il sacrificio del cavallo dall'Asia Minore. Gli studi recenti di R. Eisler [10] hanno trovato etimologie hetee per nomi come Achille, Theti, Ecuba. Troia, Atreo pare non fossero ignoti nell'Asia Minore. Ora tra gli Hethei troviamo largamente diffuso l'uso del cavallo. Anzi il caso ci ha salvato un trattato di allevamento e addestramento del cavallo in hetheo, la cui terminologia è ricca di indianismi.[11] È verosimile che gli Hethei che avevano stretti rapporti cogli Indiani del periodo vedico (1500 av. Cr.) e ne conoscevano le principali divinità, conoscessero anche il sacrificio del cavallo, che era uno dei più importanti e riguardava non solo la religione, ma la politica.

Ma sappiamo anche che gli Hethei si distinguevano tra le popolazioni dell'Asia Minore per la loro mitezza. Le loro leggi penali sono meno severe di quelle di altri popoli contemporanei. Forse fra di essi prese origine l'usanza di sostituire al cavallo vero e proprio un cavallo di legno, che probabilmente veniva solennemente bruciato, tanto più che, come insegna l'archeologia, la tecnica di costruire questi cavalli doveva essere progredita in Asia Minore, se essi servivano come monumenti funebri.

Così la strana leggenda del cavallo di Troia troverebbe la sua spiegazione religiosa ed etnica insieme, senza sforzo, e un legame di più legherebbe questa leggenda al suolo, che la vide nascere, quello dell'Asia Minore.

A. M. Pizzagalli.

---

[9] Cauer, *Grundfragen der Homerkritik*, Leipzig, 1909, p. 190.

[10] R. Eisler, *Boghazköi Studien zu Homer und Hesiod* (*Antiquité Classique*, Bruxelles, 1939, t. VIII).

[11] G. Contenau, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, Paris, 1934, pp. 88-89.

ELLENI E BARBARI NELLE ORAZIONI DI DEMOSTENE.

Proporsi quale oggetto d'indagine l'antagonismo tra Greci e Barbari, vuol dire non solo cercar di determinare l'origine, lo sviluppo e i limiti del sentimento nazionale in Grecia, ma anche tentare di definire l'essenza della Grecità. A nessuno meglio che a Demostene noi possiamo chiedere testimonianze del giudizio che gli Elleni davano di sè; egli infatti fu fedele interprete della storia greca, di cui, più d'ogni altro uomo del suo tempo, comprese la legge e l'insegnamento. La sua opinione ha quindi valore non tanto per l'originalità, quanto per il privilegio di rispecchiare le convinzioni di molte generazioni che avevano preceduta la sua.

Per comprendere perfettamente il punto di vista di Demostene è opportuno determinare oggettivamente, sulla scorta di quelli che sono gli ultimi risultati della critica, il significato e l'uso dei due termini Elleni e Barbari e tracciare un breve profilo storico che metta in luce il diverso valore che l'antitesi ebbe in rapporto ai tempi, e le contraddizioni cui diede luogo. Su questo argomento a lungo trascurato esiste da non molti anni uno studio veramente prezioso di Julius Jüthner [1] condotto con grande diligenza filologica e con rigore scientifico. Delle sue conclusioni noi vogliamo raccogliere qui quelle che ci sembrano necessarie per una introduzione a Demostene.

Nell'antinomia Elleni-Barbari il secondo termine ha un valore puramente negativo; esso non serve infatti a indicare genti o popoli che abbiano in comune o l'origine, o la civiltà, o gli ordinamenti politici, o comunque che siano tutti partecipi d'un qualche generale carattere o di una qualche intrinseca particolarità, ma abbraccia un'enorme massa eterogenea di umanità, la quale di comune non ha che questo: di non essere ellenica. I Barbari sono i Non Elleni, sono gli stranieri. Se a noi riesce subito evidente l'inconsistenza di una denominazione generica, artificiale per una caterva di popoli diver-

---

[1] Vedi Jüthner, *Hellenen und Barbaren* (*Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung*, Leipzig, 1923).

sissimi per origini, abitudini, civiltà, non così ai Greci, i quali caddero in un errore di logica, frutto in un primo tempo d'ignoranza, poi di orgoglio. I primi contatti coi Barbari (anzitutto quelli presso i quali i Greci fondarono le loro colonie, poi gli Sciti e i Cimmeri, crudeli invasori dell'Asia minore, e infine quelli che, commercianti, avventurieri, schiavi, arcieri, pedagoghi, vivevano nella Grecia propria) diedero occasione a constatazioni singole e particolari prevalentemente sfavorevoli; nello straniero ciò che si nota anzitutto è il brutto, l'odioso. Ne derivò la costruzione di un tipo barbarico in contrapposto al tipo ideale ellenico. Da una parte intelligenza, cultura, civiltà, amor di libertà e suo salutare contrappeso, la « sophrosyne », dall'altra ottusità, mancanza di leggi, servitù, misantropia, immoralità. Le guerre contro i Persiani (i barbari per antonomasia) contribuirono a confermare questo luogo comune con lo spettacolo di indicibili disastri e orrori, primo fra tutti la distruzione dei templi.

Il termine Elleni, usato la prima volta verso il 700 av. Cr. a indicare tutte le stirpi greche, è l'espressione del sentimento nazionale, che guadagnando le coscienze, s'esalta appunto con le vittorie sui Medi. Dall'inizio del secolo V in poi un più profondo interesse per il mondo barbarico e una più accurata conoscenza di esso modificano continuamente l'antitesi e il suo valore. Erodoto fondando su di essa la sua opera storica che così profonda traccia doveva lasciare nell'animo del popolo, riconosce negli Elleni una comune origine e vincoli di sangue, inoltre comunanza di lingua e religione e costumi.[2] Tucidide invece si staccò dalle convinzioni generalmente diffuse e accettate, per affermare che gli Elleni non differiscono sostanzialmente dai barbari, ma solo se ne distinguono per un superiore grado di sviluppo: onde i Greci che abitavano l'Ellade in tempi da molto trascorsi, dovevano assomigliare per molti riguardi ai barbari del suo tempo. Alcunchè di barbarico, secondo lui, conservano ancora certe stirpi greche, Acarnani, Etoli, Locresi, Ozolii, che non sono progredite col ritmo delle altre. Al principio dell'evoluzione introdotto da Tucidide, fa riscontro in Ippocrate il principio geografico-climatico. Non la razza importa, ma solo la posizione geografica e le caratteristiche climatiche delle varie regioni. Proprietà, caratteri, costumi sono un prodotto esclusivamente di condizioni ambientali e di fattori fisici.

---

[2] Erodoto (8, 144) ricorda: *τὸ Ἑλληνικὸν ἐὸν ὅμαιμόν τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ἱδρύματά τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἤθεά τε ὁμότροπα.*

Questa affermazione di Ippocrate doveva portare a gravi conseguenze. È evidente che in questo modo si svuotava del suo contenuto l'antinomia Elleni-Barbari e che subentrava al suo posto il contrasto tra Oriente e Occidente, tra Europa e Asia. - Ippocrate non giunse a formulare la conclusione logica ma troppo audace del suo pensiero, non giunse a riconoscere l'uguaglianza degli uomini, e quindi a dichiarare illegittimo e arbitrario quel titolo di nobiltà che gli Elleni si erano da tempo attribuiti. Tale coraggiosa rinuncia fu compiuta dai sofisti. Alcidamante, scolaro di Gorgia, nel suo proclama per la libertà dei Messenii, osò affermare che la libertà era un diritto di tutti gli uomini, chè tutti la natura ha creati liberi e di nessuno ha fatto uno schiavo. La sofistica, proclamando la libertà e l'uguaglianza degli uomini, faceva scientemente crollare le barriere di divisione tra Elleni e Barbari, come risulta da un passo dello scritto di Antifonte « sulla verità (lin. 275 H, *Pap. Ossir.* XI, n. 1364) » : *Φύσει πάντα πάντες ὁμοίως πεφύκαμεν καὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληνες εἶναι.* « Invero negli uomini gli organi della respirazione, della nutrizione, quelli insomma che sono necessari alla conservazione della vita sono eguali. Ciò costituisce la « physis », la sostanza della creatura umana. Il resto è puro accidente, verità non vera, apparenza eternamente mutevole e caduca ». Il « nomos » è cosa relativa come tutte le così dette conquiste degli uomini, le loro tradizioni, le loro credenze, la loro storia. Non si può parlare di superiorità di cultura: chi può assicurare che la cultura ellenica valga più che quella d'un qualsivoglia altro popolo della terra?

Il dramma greco, con Eschilo, fu superbamente nazionale: gli Elleni differiscono immensamente dai barbari e soprattutto dal punto di vista sociale, per il loro amor di libertà e la loro più completa civiltà; Eschilo poi tra gli stessi Elleni trova delle discriminanti da fare. La purezza dipende dalla più o meno grande integrità dei costumi e delle caratteristiche elleniche, e dalla mancanza di influssi stranieri. Mentre Sofocle anche lui è perfettamente persuaso della preminenza della natura e della cultura greca, Euripide risente delle idee moderne dei sofisti: Dovunque è patria la terra che ci nutre (Fr. 777 N).[3] Tutta l'aria è libera per il volo dell'aquila, tutta la terra è patria per il buono (Fr. 1047 N).[4] Ma praticamente egli da buon patriotta riconosce la superiorità degli Elleni, i quali, malgrado la

[3] *Tragicorum graecorum fragmenta* rec. A. Nauck, Teubner, 1889.
[4] *Ibidem.*

diversità delle stirpi, formano un solo popolo, che ha una sola cultura, un solo diritto, *νόμοι κοινοὶ Ἑλλάδος* (Fr. 853).[5]

Nel *Politikos* (262 A e seg.) di Platone al giovane Socrate è dimostrato che la divisione dell'umanità in Elleni e Barbari è illogica, essendo i Barbari moltitudine varia, disparata; almeno una netta divisione in senso fisiologico è assurda. Ciò non toglie che Platone sia un convinto assertore della nobiltà della razza ellenica; egli ammette forti legami di sangue tra le varie città di Grecia e ritiene che Atene, per la purezza della sua gente, sia il campione di questa razza. Il blando sentimento nazionale che certe poleis dimostrano, è da lui spiegato invece come conseguenza di una inquinazione della razza, del contatto cioè con stranieri barbari, ammessi in Grecia con diritti d'Elleni: per esempio Pelope, Cadmo, Egitto, Danao. L'eccellenza della nazione dipende anche dalla cultura superiore e dall'antichità delle origini. Aristotele invece più radicalmente riconosce che gli Elleni sono i nati a comandare, i barbari i nati a servire. La diversità è proprio di natura; la sua opinione però incorre in parecchie contraddizioni e incongruenze.

Un grave appunto si può muovere a J. Jüthner: di avere nel suo profilo trascurato assolutamente il pensiero di Demostene. Ora è ben vero che negli storici, nei pensatori e, in certo modo, anche nei tragici, egli trovava una organica trattazione del problema e una esposizione spesso ordinata del loro personale punto di vista; il che sarebbe vano cercare in Demostene. Ma è altrettanto vero che solo Demostene si può considerare quale portavoce e interprete delle anonime folle che si assembravano sulle piazze delle città elleniche. E ciò non solo per quella irriducibile incomprensione che ci fu costantemente tra letteratura e politica in Grecia,[6] ma anche per quella natura sdegnosa e aristocratica che fu propria alla maggior parte di questi autori.

Gli altri dotti che si occuparono di Demostene, pur non trascurando l'antitesi Elleni-Barbari, non la studiarono completamente. Sembra strano che nessuno di proposito si sia dato a cercare quale valore avesse per il grande oratore il termine Grecità, per definirne la sostanza e indicarne gli attributi, sempre in funzione del termine correlativo. Gli storici moderni invece rivolgono la loro attenzione quasi esclusivamente al problema politico connesso, solo di sfuggita accen-

---

[5] *Tragicorum graecorum fragmenta*, rec. cit.

[6] A. Ferrabino, *La dissoluzione della libertà nella Grecia antica*, pp. 26-27.

nando alle questioni sociali; essi rivivono dal di fuori senza analizzarlo integralmente il conflitto Elleni-Barbari, il quale, pur compreso entro questi limiti ristretti, riassume tutta la politica di Demostene e costituisce il punto di partenza per una valutazione critica della sua personalità.

Iohann Gustav Droysen, lo scopritore del tardo Ellenismo, non capì il significato della lotta combattuta da Demostene; non già che egli negasse il valore dell'antinomia Elleni-Barbari, al contrario lo esagerava. Ma l'aver riconosciuto in Filippo un Elleno e l'avergli attribuito un ideale nazionale, fece sì che egli cadesse in una evidente contraddizione, quando volle dimostrare che Alessandro, creando lo stato e la civiltà super-nazionale e distruggendo quindi il contrasto Elleni-Barbari, continuava la politica paterna e concludeva coerentemente un processo storico unitario. Dissidio interno che egli cercò, invano, di superare più tardi.

La scuola positivistica ha nella « Griechische Geschichte » di Karl Julius Beloch il suo capolavoro. Il Beloch, storico di altissimo valore, disprezzò Demostene quale campione di quel « particolarismo » che per lui, e in generale per l'unitarismo nazionale del XIX secolo, era uno scandalo storico.[7] La concezione del Beloch è, nel suo sviluppo, di cristallina chiarezza: il contrasto tra Elleni e Barbari esiste, ma non è insormontabile. Formato lo stato nazionale, Filippo e Alessandro conquistano e soggiogano i Barbari, diffondono la cultura greca, annullano il divario e fondano la nuova civiltà universale. Ma la costruzione perfetta di questo storico rivela gravi manchevolezze proprio alla base: seguendo la via indicata dal secondo Droysen,[8] egli ha introdotto nell'interpretazione della storia greca un ideale assolutamente moderno,[9] quello dell'unità nazionale, riducendo ad esso le correnti panelleniche, dando al pensiero di Isocrate un valore che non aveva mai avuto e traendone conseguenze del tutto arbitrarie. Tutto ciò naturalmente gli impedì di comprendere quale fosse l'essenza della Grecità. George Grote e Arnold Schäfer sostennero la causa di Demostene e difesero i suoi principî: per loro la storia greca è una tragedia che si chiude con la catastrofe di Cheronea, dove la barbarie ferisce a morte il mondo greco, ma ne risparmia l'eroico

---

[7] Werner Jäger, *Demosthenes*, Cambridge, University Press, 1938.

[8] Arnaldo Momigliano, *Filippo il Macedone*, Le Monnier, Firenze, 1934, p. XIII.

[9] Aldo Ferrabino, op. cit., p. 47; Jäger, op. cit., pp. 2-3.

difensore, il protagonista del dramma che sopravvive alla comune rovina.

Werner Jäger ha ben presente la necessità di uscire dal «punto morto» dove la storiografia è giunta specie per opera dei dotti d'indirizzo positivistico. Ciò non vuol dire che si debba ritornare al Grote e allo Schäfer;[10] non di una reazione c'è bisogno, ma di una più umana comprensione degli avvenimenti e della parte avutavi da Demostene. È facile oggi, afferma Werner Jäger,[11] giudicare organico il processo attraverso il quale la *polis*, manifestazione concorde della vita greca, si disciolse nel cosmopolitismo dell'impero mondiale; ma non si può negare che a quelli i quali riponevano nello spirito della storia greca un supremo valore etico, quella dissoluzione doveva apparire un atto di violenza contro la natura morale e spirituale della civiltà greca. Il nuovo libro dello Jäger vuole indicare alla storiografia la nuova via da percorrere: il punto di partenza dovrebbe essere l'osservazione da noi riportata. Quanto al metodo, esso si fonda su una nuova interpretazione delle orazioni di Demostene, considerate quali fonti per la comprensione dell'intimo processo di sviluppo del suo pensiero politico. Così l'autore giunge a conclusioni nuove e riprende, senza esitare, osservazioni già ritenute superate e infondate. Per lui vale il contrasto Elleni-Barbari, ma con la riserva che noi pure abbiamo avanzata: nei primi tempi la sua politica ha una sola legge: l'interesse.[12] Neanche l'ideologia democratica è propria a Demostene nella prima parte della sua carriera politica, quando ancora si trova a fianco d'Eubulo; essa compare già nell'orazione per la libertà dei Rodii,[13] ma solo nelle Filippiche si conserta al principio di libertà, più per necessità di cose, che per fervida convinzione intima. Con il trascorrere degli eventi e l'aggravarsi del pericolo, Demostene pone al servizio del principio di libertà comunale e democratica tutte le sue facoltà intellettive, tutta la sua capacità volitiva. La sconfitta di Cheronea non può diminuire l'interesse per la sua figura storica, dominata da un ideale supremo, che non era più quello dei suoi contemporanei: l'ideale del suo popolo, della sua terra, della sua libertà.[14] Infranto questo ideale, è travolta e distrutta la tradi-

---

[10] Jäger, op. cit., p. 6.
[11] *Ibid.*, p. 87.
[12] *Ibid.*, p. 87.
[13] *Ibid.*, p. 94.
[14] *Ibid.*, p. 197.

zionale sostanza della storia greca e la *conditio sine qua non* della esistenza ellenica: la città-stato.[15] A questo prezzo nasce sulle rovine della libertà greca il nuovo mondo dell'Ellenismo, creato dalla potenza non-ellenica della Macedonia. L'opera di Werner Jäger, composta su un tale schema, non poteva che arrestarsi a Cheronea, quando l'antitesi Elleni-Barbari, drammaticamente risolta, pone virtualmente fine alla storia di un popolo e alla vita del suo più strenuo campione.

L'esame del problema Elleni-Barbari così come esso sussiste in Demostene, ci sembra di capitale importanza. A lui l'antitesi non offre occasione per formulare ardite deduzioni oppure interessanti ma oziose considerazioni: là, in quel contrasto, egli cerca la norma ispiratrice della sua condotta politica. Gli storici che non hanno approfondito il suo punto di vista, ma se ne sono fatti giudici favorevoli o ostili, non hanno capito che proprio nella esatta impostazione dei termini del problema c'è la spiegazione di tutta la sua vita e della sua politica.

Il pensiero dell'oratore ateniese si ricollega al più puro e intransigente nazionalismo, a quello cioè di Erodoto e Eschilo, e ha qualche affinità anche con la concezione di Aristotele. Demostene non ama impostare l'antinomia nè sulla « physis » nè sulla « paideia »; ammessa la superiorità degli Elleni egli non si cura di indagare tutti gli aspetti e le cause di essa, si accontenta di lumeggiare e chiarire quell'aspetto che fa del conflitto di cui parliamo una lotta mortale tra libertà e dispotismo, tra amore di indipendenza e acquiescenza alla servitù. A bene considerare questo punto di vista esige di essere spiegato mediante l'elemento « physis » o l'elemento « paideia »: questa è la parte più oscura del pensiero demostenico. È effetto di natura o frutto d'educazione l'aspirazione alla libertà negli Elleni, la servilità nei Barbari?

L'attenta analisi delle orazioni ci permette di concludere che Demostene, se non ignora il valore dell' « ethnos », almeno lo rimpicciolisce fino a racchiuderlo entro i ristretti limiti della *polis*, onde il principio di natura sembrerebbe giustificare piuttosto una distinzione tra Ateniesi e non-Ateniesi che l'antitesi Elleni-Barbari. I discorsi « per un riordinamento politico-sociale dei cittadini »[16] e « contro Aristocrate » rivelano tutto il suo orgoglio di Ateniese, conscio della

---

[15] Jäger, op. cit., pp. 189-190.

[16] *περὶ συντάξεως*.

nobiltà del suo legnaggio, gelosissimo della sua cittadinanza e di quei privilegi che ha ricevuti per diritto di nascita. Anche un passo del discorso « per la Corona » mostra che l'amor di gloria e la brama di primeggiare derivano agli Ateniesi dalla loro stessa natura e dal loro sangue. Tranne che in un solo caso, su cui noi ci soffermeremo, ma di cui la testimonianza ha un valore assai discutibile, Demostene non fa cenno di vincoli di parentela e affinità tra le varie città di Grecia. Questa omissione non può essere casuale, quando si pensi che per il suo intento di stabilire un'attiva collaborazione tra gli Elleni, egli dovette portare alla luce tutte le ragioni che loro consigliavano o imponevano di seguire la stessa linea politica.

Del resto esaminiamo la nota formula che al capitolo 3 dell'orazione « per le Simmorie » riconosce nella barbarie persiana il comune avversario dei Greci tutti: *ἐγὼ νομίζω κοινὸν ἐχθρὸν ἁπάντων τῶν Ἑλλήνων εἶναι βασιλέα*. Se a fondamento di questa inimicizia tra Eleni e Barbari Demostene ponesse una diversità insuperabile di natura, evidentemente ogni stato greco dovrebbe inibirsi le relazioni con la Corte del Gran Re, e rinunciare agli aiuti militari e all'oro che da lui gli giungevano. Infatti, essendo la Grecità un fatto di natura, questi rapporti con la Persia, oltre che essere dannosi alla comunità degli Elleni, sarebbero anche riprovevoli, perchè costituirebbero una umiliazione, una violenza fatta alla natura, un tradimento dei vincoli di sangue che dovrebbero legare gli Elleni. Invece Demostene riconosce il diritto delle varie *poleis*, tutte ad eccezione di Atene, di salvaguardare i propri interessi senza preoccuparsi della sorte altrui. Del resto il concetto di una natura ellenica porterebbe a certe conseguenze di estrema importanza che Gorgia e Platone intravvidero. Nel suo Epitafio Gorgia disse che le vittorie sui Barbari richiedono canti di gioia, quelle sui Greci canti di dolore. Platone andò più in là e nella Politeia affermò che le lotte fratricide, le guerre civili, le contese fra stirpi imparentate dovevano essere evitate o almeno condotte con umanità e moderazione in modo che la terra e i raccolti non fossero distrutti, che le case non fossero abbattute o incendiate, e gli abitanti non venduti schiavi. Demostene non esprime mai alcunchè di simile. È vero che egli (Filippica III, 47-50) scopre una radicale diversità tra le guerre combattute contro gli Spartani e quelle contro Filippo. Gli Spartani servendosi in guerra solamente delle armi sentivano ripugnanza di ricorrere all'oro per corrompere i nemici e indebolirne la resistenza. Filippo invece non esita a farlo; inoltre, rovesciati i pregiudizi della vecchia arte militare, non teme di

affrontare le intemperie invernali e sfida gli elementi infuriati per sorprendere gli avversari e batterli. Due diversi metodi di guerra dunque, ma da tutto ciò il senso di fratellanza e di affinità ellenica è assolutamente assente. Del resto, lungi dal riprovare le lotte fratricide, Demostene sembra approvarle e trovarvi quasi una testimonianza di animo forte e di brama di gloria che le nobilita: bello è combattere per il primato. Talvolta non è la « filotimia » a provocare la guerra, ma vi sono altre cause, per esempio la diversità di costituzione fra le *poleis*. Ma anche le lotte fra democrazia e oligarchia sono giustificate, anche queste sembrano necessarie a Demostene.

La questione della parentela delle stirpi greche è sollevata solo nell'orazione « per la Corona »: il decreto proposto da Demostene per una alleanza con Tebe, riconosce esplicitamente la comunanza di origine (*συγγένεια*) e la consanguineità (*δμόφυλον*) di Ateniesi e Tebani. Ma ci sono forti ragioni che impediscono di ritenere che il decreto a noi giunto sia originale e autentico; sia nel caso che si tratti di un rifacimento che d'una contraffazione, il passo perde il suo valore.

Più volte la preminenza degli Elleni sui Barbari e lo stesso primato degli Ateniesi in Grecia è fatto derivare dalla diversità di « costumi ». Il significato di questo termine è quanto mai vasto; l'oratore quando lo pronuncia allude al particolare ideale educativo ellenico, alla peculiare forma di viver sociale, infine al divario morale che c'è tra Elleni e Barbari. L'ideale educativo è lumeggiato nell'orazione « per la Corona »: gli Ateniesi non nascono per i genitori, bensì per la patria; perciò, anzichè attendere la fine fatale della loro vita, essi sentono l'obbligo di affrontare i perigli estremi e di incontrare anche la morte, quando l'onore della patria stia per venir calpestato. Qui ha le sue scaturigini quel particolare senso del dovere che Demostene vorrebbe fosse desto in ogni cuore e che riecheggia il monito del passato. La via di Atene è segnata dalla storia alla quale viene dato un alto valore etico-educativo; nè l'uomo politico nè il buon cittadino possono dimenticare o ripudiare l'insegnamento dei padri.

Nel discorso « sulla questione del Chersoneso » Demostene afferma che Atene non solo odia la servitù, ma non sarebbe capace, quand'anche lo volesse, di ubbidire a nessuno; glielo impedirebbe infatti la consuetudine del primato, vale a dire la sua educazione. Anche il Capitolo 8 della 2ª Filippica attribuisce ai costumi della città l'inesausto suo patriottismo, il suo senso di giustizia, il suo amore di gloria. Questa differenza di costumi introduce fra Elleni e Barbari un'antitesi sociale e morale. Dal punto di vista sociale allora gli

uni appaiono amanti della società, rispettosi delle leggi, generosamente ospitali, dotati di umanità e affabile comprensione delle sventure altrui, gli altri al contrario incapaci di tollerare ogni forma più evoluta di civiltà, privi della protezione delle leggi, talvolta anche sprovvisti di leggi, nemici dichiarati dei propri simili. Da un punto di vista morale gli Elleni appaiono coraggiosi, sobrii, misurati, forti d'animo e costanti, fedeli a un ideale, inesperti di menzogne; i Barbari vili, avidi, intemperanti, tracotanti e irascibili, capricciosi, infedeli, spergiuri.[17]

Noi abbiamo raccolto nel nostro studio una copiosa argomentazione di questa inferiorità sociale e morale dei Barbari, che va dalla perfidia del Gran Re, alla slealtà e alla servilità dei suoi sudditi, e dalla sfrenatezza di Filippo e dei Macedoni alla loro folle temerità e alla smisurata confidenza nella fortuna che essi troppo spesso mettono alla prova. Pure Demostene non ha l'intenzione di porre al fondo del contrasto Elleni-Barbari una differenza di costumi, cioè una differenza di educazione, tradizioni, ideali, moralità. Tutto questo non ha un valore essenziale, contribuisce solo a chiarire e ad approfondire l'antitesi cui egli dà un significato tutto speciale. Tra Elleni e Barbari il conflitto non è di razza; è conflitto di civiltà e cultura, ma solo in quanto civiltà e cultura vogliono dire anche idee e principî politici. Sull'Egeo, nel Chersoneso, in Tracia, nell'Ellesponto, alle Termopili si scontrano e si urtano per sopraffarsi ed annientarsi due mondi politici, nell'uno dei quali vige il principio di libertà, nell'altro il principio del dispotismo e quindi della schiavitù. La libertà è bene genuinamente e schiettamente ellenico. Se nè caratteristiche etniche nè la positura geografica riescono a definire il popolo d'Ellade, la libertà lo definisce, essendo essa il bene più lungamente e costantemente bramato, l'aspirazione unanimemente sentita, l'essenza della saggezza politica degli Elleni e il contrassegno della loro superiorità.[18] Il punto di vista di Demostene è dunque perfettamente storico; egli non ambisce additare e schiudere ad Atene e alla Grecia una nuova via, vuole essere invece un restauratore dei più preziosi valori ellenici. Rifuggendo dal nuovo, facendo oggetto di venerazione l'eredità del passato, egli pensa che i problemi della sua epoca non richiedano una soluzione contingente, ma debbano essere esaminati e quindi risolti alla luce della storia.

---

17 Cfr. Jüthner, op. cit., pp. 8-9.
18 Cfr. Ferrabino, op. cit., p. 1.

I secoli trascorsi non si limitano a insegnare, comandano anche. Nel porre una così stretta relazione tra passato e presente, nel considerare il suo tempo come un particolare momento della storia greca che per lui è un tutto coerente, scaturito da una sola fonte, giustificato da una sola ragione, ubbidiente a una stessa regola, egli è riuscito a trovare quel che di più ellenico vi è nello spirito e nell'anima degli Elleni ed ha contribuito meglio di tanti altri a indicarci la vera sostanza della Grecità.

Una grande difficoltà s'incontra a questo punto: il principio di libertà, compreso nei limiti che i Greci gli assegnavano, quelli della *polis*, non dà agli Elleni una unità solo apparente ed estrinseca? Non cancella quindi l'antitesi Elleni-Barbari per sostituire al posto del primo termine il nome di un qualsiasi comune greco e contrapporvi tutta la restante enorme massa dell'umanità? La risposta è negativa: la politica della libertà comunale non smembra la Grecità, sebbene, inconsciamente, ne indebolisca la consistenza; talvolta essa riesce a liberarsi da quei pregiudizi che la inceppano tra i vincoli dell'egoismo e dell'interesse per ascoltare la voce ben più generosa di una solidarietà ellenica. Affermare che il problema Elleni-Barbari sussiste, perchè il principio della libertà comunale non esclude le tendenze panelleniche, vuol dire giungere in estrema analisi a quello che è il problema d'attualità per gli storici di Demostene: la definizione del panellenismo necessaria dopo che è stata riconosciuta inesatta l'identificazione delle correnti panelleniche con le pretese correnti « nazionali ». Il nostro compito si limita però a notare in quale misura la libertà della *polis* tolleri il sentimento di solidarietà ellenica e a scoprire quando questa solidarietà nasca e fin dove arrivi.

Nelle prime orazioni è il primato di Atene che costituisce la massima preoccupazione dell'uomo politico Ateniese e la mèta che si prefigge; ed è notevole che egli cerchi di tradurre in realtà queste aspirazioni panateniesi servendosi come mezzo di una politica panellenica. Demostene concepisce la necessità e l'utilità di una collaborazione politica tra i Greci che trascenda le manifestazioni panelleniche puramente oratorie e religiose, ma è conscio della difficoltà di realizzarla colla sola persuasione. Nel capitolo 6 della orazione « per le Simmorie » è additata quale insormontabile ostacolo a una comune condotta la politica liberale, sorda ad ogni appello alla solidarietà, dei comuni greci: « Vedo infatti che voi e gli altri Elleni non avete neppure da decidere nello stesso modo nei riguardi del Re; a molti di essi infatti mi sembra sia lecito, in difesa dei loro particolari inte-

ressi, dimenticarsi degli altri Greci; a voi invece non si converrebbe, nemmeno se foste ingiuriati, vendicarvi degli offensori lasciando che parte di essi cada in potere del barbaro». Il passo del capitolo 13 ci rivela che Demostene vuol far di Atene l'arbitra della libertà, la dispensatrice di salvezza rafforzandola di armati e di navi, mostrandola pronta a difendere i diritti calpestati e ad accogliere gli oppressi in cerca di aiuto. Questa funzione egemonica di Atene, fondata sulla tutela della Grecità, avrà solenne riconoscimento da parte degli Elleni, solo quando il comune pericolo, il pericolo barbarico, farà necessariamente coincidere, sempre sotto lo stimolo dell'interesse, le vie di Atene e delle altre *poleis*. Questa concezione evidentemente s'ispira alla storia; difendendo i Greci e proteggendoli, Atene già in passato è giunta ad imporre la sua supremazia. Nell'intima connessione tra egemonia ateniese e sensibilità panellenica Demostene ravvisò l'insegnamento dei padri e se ne compiacque, perchè non tardò a convincersi che solo in questa maniera la sua città poteva riprendere, col consenso generale degli Elleni, la posizione di predominio. Considerata sotto questo aspetto, l'egemonia ateniese si concilia infatti con la politica liberale degli altri stati e diventa tollerabile.

Scomparso lo spettro di una guerra contro i Persiani, ecco aggravarsi e per la maggior parte dei Greci appena profilarsi il pericolo macedone. Con il timore di un conflitto si allontana anche la possibilità di effettuare subito integralmente il piano di Demostene: impossibile ottenere una conciliazione generale e far trionfare il senso di solidarietà ellenica, anche perchè Filippo non è ancora in grado di suscitare in Grecia quell'orgasmo e quel panico che sono la prima condizione per una politica comune. Demostene introduce a questo punto, per la prima volta nel suo pensiero politico il principio democratico, anch'esso in funzione del primato ateniese. Tra i Greci egli sceglie quelli che possono diventare amici della sua città, quelli che più intimamente e più sinceramente sentono amore per l'autonomia; sono questi i comuni che si reggono con una costituzione democratica. La divisione del mondo ellenico in due campi opposti, l'uno delle democrazie, l'altro delle oligarchie, non tocca l'antitesi Elleni-Barbari, perchè non incide sul principio della libertà comunale, che è bene e ideale comune, nè muta la sostanza della *polis*, ma riguarda solo il metodo e la forma di governo. Fra Sparta e Tebe Demostene mostra di preferire Tebe, quantunque nel passato essa abbia dato non dubbia testimonianza di essere la più egoistica città di Grecia, la più refrattaria ad accogliere sentimenti di patriottismo e fratellanza.

Questo programma minimo, l'alleanza dei comuni democratici, è proposto in termini più risentiti nel discorso « per la libertà dei Rodii » dove è bandita una crociata contro le oligarchie; si presuppone naturalmente che le democrazie si schiereranno accanto alla più forte, a quella che offre garanzia di vittoria. Nel nome dell'egemonia, Demostene sacrifica le oligarchie, pensando di eliminare così una delle più gravi cause di disgregamento e perturbazione, ma nello stesso tempo scosta lo sguardo dall'antinomia Elleni-Barbari. Poichè il pericolo dei barbari è ritenuto dagli Elleni o lontano, o facilmente evitabile, o inattuale, egli cerca di edificare la grandezza ateniese sulla difesa della ideologia democratica. Tra le democrazie c'è in fondo comunanza di scopi; tra gli Elleni vi sono vincoli da tutti riconosciuti e vantati, ma c'è anche divergenza di vedute, cioè di interessi. La politica liberale non sostenuta convenientemente dalle correnti panelleniche indebolisce e impallidisce il conflitto Elleni-Barbari. Il principio democratico entra più intimamente nella concezione di Demostene nell'orazione « per una riforma », dove la sovranità popolare è proclamata indispensabile ad Atene perchè essa possa raggiungere il primato.

Il precipitare degli avvenimenti e la sempre più stretta amicizia di Tebe con Filippo travolsero il progetto di un blocco di democrazie. Demostene non ritornò subito al piano delineato nell'orazione « per le Simmorie », sebbene considerasse barbari il re macedone e il suo popolo. Glielo impedirono soprattutto due cause: l'indifferenza e la cecità degli Elleni, l'astuzia di Filippo. Gli Elleni non compresero esattamente la grandezza del Macedone, furono incerti se considerarlo greco o barbaro, si lasciarono ingannare dai suoi modi greci, dalla sua politica pure greca, perchè fondata, almeno in apparenza, sui principî di libertà, autonomia ed egemonia. Ma sbagliò anche Demostene che, sebbene reputasse smoderata l'ambizione del re, non pensò di attribuirgli un programma che andasse più in là della egemonia in Grecia. Questo errore di valutazione lo portò a credere che il conflitto potesse restare circoscritto a Filippo, Atene e ai loro alleati Focesi e Tebani. Lo trasse in errore l'orgoglio di Greco e di Ateniese; ritenne debole colui che era già assai forte e stimò fortunato colui che era soprattutto accorto e avveduto. Lo ingannò anche quel pregiudizio che Platone e Aristotele avevano accettato forse da Ippocrate, che i popoli del Nord potessero essere sì coraggiosi, ma che l'intelligenza politica fosse solo dei Greci. La I Filippica documenta questo atteggiamento di Demostene; c'è in essa ancora una grande

fiducia nelle forze ateniesi, manca invece ogni appello alla solidarietà ellenica. Le due prime orazioni per Olinto mostrano l'oratore rimasto fedele a questo punto di vista. In esse di nuovo c'è un più grande rispetto e una più alta considerazione per la potenza del Re macedone e inoltre la volontà di far risaltare che gli Ateniesi sostengono con le armi la giustizia e la verità e che Filippo al contrario si fa paladino della più abbietta immoralità. Nella III Olintiaca la posizione di Demostene sta totalmente mutandosi; presto apparirà capovolta. È suonata l'ora dell'unione nazionale e delle rivendicazioni panelleniche. Filippo sta rivelandosi un pericolo per tutta la Grecia, non solo per Atene e lo prova il caso di Olinto. Egli è un barbaro, il nemico comune, il successore di Serse; la lotta contro di lui acquista valore di conflitto tra Elleni e Barbari. La folla Ateniese non tardò ad essere guadagnata alla nuova causa; solo così si può giustificare lo scoppio d'indignazione che ci fu nella città, quando si seppe che al Re macedone era stato concesso l'onore di sedere nel consiglio anfizionico. In sostanza Demostene ha ripreso il suo vecchio ideale, senza mutarlo affatto; Atene è ancora al centro dei suoi pensieri e dei suoi progetti e adesso come nel 354 egli ubbidisce alla sola legge dell'interesse. Il suo panellenismo non solo non sacrifica nè le libertà comunali nè l'egemonia, ma costituisce il mezzo più efficace e forse l'unico per salvaguardarle. L'unione degli stati greci è così in questo primo tempo poco più che una ricerca di alleanze e un espediente per moltiplicare le speranze di salvezza. Ma il corso irresistibile degli eventi, l'analogia ad ognuno evidente tra la storia ch'egli viveva e quella che ammirava e venerava, diedero a questo inanime artificiale prodotto della volontà e dell'egoismo un soffio mirabile e generoso di vita.

La III Filippica dimostra che Demostene ha acquistato una fede: questa grande orazione prova che egli si è liberato dalle opprimenti pastoie di un gretto materialismo e che è pronto anche a sacrificare quelli che fino allora erano stati gli indubitabili ed intangibili assiomi della sua politica. E prima di giungere a realizzare le sue speranze, fu appunto chiamato a umiliare il suo orgoglio di Ateniese in nome della solidarietà ellenica. Noi facilmente immaginiamo quanto dolorosa dovesse essere stata per lui la rinuncia, sia pure non definitiva, al primato, ma egli la fece: sull'egoismo della libertà comunale prevalse lo spirito di collaborazione e di fratellanza ellenica. Ne ebbe un premio: l'amicizia di Tebe. Il primo termine dell'antitesi Elleni-Barbari ebbe ora una compattezza come poche volte nella storia aveva avuto. Tuttavia, giunto il momento della decisione suprema, le armi diedero un responso sfavorevole.

Riandando, parecchi anni più tardi, quegli avvenimenti che avevano avuto una così tragica e sfortunata conclusione, Demostene, per spiegarli, sostituisce all'imperativo etico che aveva fatto più e più volte risuonare nelle Filippiche, il potere inarrestabile della necessità storica.[19] Fu intuizione profonda: in certi casi gli uomini sono totalmente disarmati di fronte alla storia e invece di farla la subiscono. Cheronea fu uno di questi casi. È da miopi ritenere che ivi si fossero incontrati due uomini, ambedue Greci, Demostene e Filippo, e che il secondo, riuscito vincitore, avesse aperto alla Grecia una nuova via sbarazzandola del miserabile ostacolo che la chiudeva. La realtà è ben diversa: nella piana beota due mondi si scontrarono, quello degli Elleni e quello dei Non-Elleni, quello della libertà e quello del dispotismo. La lotta fu mortale: l'Ellade cadde, trascinando nella caduta quei suoi beni che essa disperatamente difendeva. L'antitesi Elleni-Barbari fu così violentemente distrutta; la nascita dell'Ellenismo, col suo carattere super-nazionale, con la sua cultura e religione cosmopolitica, dimostra come la violenza fatta alla Grecità ne avesse per sempre distrutto l'intima sostanza.

***

Tra le obiezioni, alle quali le nostre conclusioni sembrano facilmente offrirsi, una può apparir giustificata: perchè il dilemma libertà-servitù, pur dipendendo solo dalla volontà e non dalla natura, non è spiegato mediante il principio di «paideia»? L'illazione, rispondiamo, è per noi assolutamente logica e naturale, ma se la formulassimo temeremmo di tradire il pensiero dell'uomo politico portandolo a un punto dove in realtà non è mai arrivato. Qualcuno potrebbe accampare alcune contraddizioni in cui cade Demostene, tra le quali la più sorprendente sta nel riconoscimento che alla fine non tutti i barbari sono d'animo servile: le popolazioni che abitano la parte settentrionale della penisola balcanica hanno un'indomita fierezza e sono insofferenti di ogni forma di tirannide e dispotismo.

La presenza di queste incongruenze nel suo pensiero può essere giustificata da una semplicissima ragione: Demostene non è un pensatore che abbia avuto il tempo di connettere le sue idee in un sistema perfettamente armonico. È soltanto un uomo politico che fissa tutta la sua attenzione sull'inarrestabile corso della vita, pronto a reagire a ogni evento, spiando l'arrivo dell' «occasione». Fino ad oggi troppi errori

[19] W. Jäger, op. cit., p. 195.

hanno commesso i moderni storici, per l'incapacità di vederlo nelle sue vere proporzioni, con le sue virtù e i suoi difetti. Per lunghissimo tempo si guardò a lui come al prode, disinteressato cavaliere della libertà; in tempi assai vicini a noi la sua grandezza fu negata, la sua opera biasimata, egli stesso fu considerato niente più che un gretto, miope difensore di un ormai superato « particolarismo » che cercava di precludere alla storia greca il suo necessario e naturale sviluppo. Anche oggi non mancano i detrattori e i difensori. Ma la storiografia del nostro tempo sente intimamente la ineluttabile esigenza di uscire da questo labirinto cieco, dove è venuta a trovarsi per aver attribuito al IV secolo a. C. passioni, pregiudizi, metodi tutt'affatto moderni. Anche un'altra verità s'è fatta strada: che la storia non è tutta nell'esatta conoscenza dei fatti, nella loro consequenzialità e connessione; giusto valore va dato alla personalità umana.

Noi abbiamo fatto del nostro meglio per non cadere nei facili, consueti errori. L'uomo politico ateniese, è vero, non può essere dissociato dall'ideale della città-stato; ma ciò non implica che il giudizio che noi diamo della sapienza politica greca debba valere anche per lui. D'altra parte ammettendo la grandezza storica della sua figura non si può farla risalire nè alla sua arte oratoria, nè alla sua consumata abilità di uomo politico; essa scaturisce solo da quel tentativo, sia pur effimero ed inutile, di mettere in luce quel poco che nella storia greca v'era di positivo e di costruttivo per farlo fruttificare. Vista così l'opera di Demostene rappresenta l'unico, vero pratico tentativo fatto dalla Grecità per correggere sè stessa senza rinnegarsi.

† Bruno Serboni.

CARONTE.

(Da VIRGILIO, *En.*, VI, 293-316).

Di qui la via
che del tartareo Acheronte conduce a la triste riviera.
Ivi rimugghian l'onde, fangose, e in voragini vaste
s'aprono, riversando l'arena del fondo in Cocìto.
Ivi a guardia è Caronte, orribile navicellaio,
sordido, tetro a vedersi: selvaggia canizie le gote
folta gl'ingombra; ardenti risplendono gli occhi qual bragia;
giù, per un groppo, dal collo, gli penzola lurido ammanto.
Dà con un palo l'abbrivo e tende le scotte alle vele,
l'anime tragittando dei morti nel fosco naviglio:
vecchio, ma d'una verde, superba vecchiezza di nume.
A lui venia lunga tratta di gente, correndo a l'approdo:
uomini e donne e infanti e spiriti grandi d'eroi,
giovani al sole rapiti e vergini ignare di nozze,
di cui le salme sui roghi composero i dolci parenti.
Come d'autunno si levano, ai primi rigori, le foglie
nelle foreste, e migrando s'affoltan gli uccelli sui lidi
d'oltremarine contrade, in cerca di limpidi soli,
tali a l'approdo, innumeri, venivan gli spiriti mesti.
Tese le palme, ristava ciascuno, sua volta implorando,
chè de l'opposta proda struggevali un'intima brama.
Ma ora questi ora quelli accoglie il cruccioso nocchiero:
d'altri chiunque s'appressi, minaccia e tien lungi col remo.

GIUSEPPE LOMBARDO.

UN SOGNO DI VITA SERENA.

(Da Tibullo, I, 1).

Altri di fulvido oro si accumuli ingente ricchezza,
tenga pur mille iugeri di coltivati campi,
e di continuo paventi l'esercito ostile che avanza,
e le fanfare belliche rompangli a mezzo il sonno.
A me una vita serena la mia poverezza conceda,
pur che il mio focolare d'assidua fiamma splenda.
A la stagione propizia, da villico esperto, io le viti
pianterò di mia mano, e gli alberi da frutta.
Nè la divina Speranza m'inganni, ma sempre mi porga
copia di biche e pingui mosti in ricolmi tini,
poi ch'adorando io mi prostro, se veggo nei trivii o nei campi
pietra vetusta o tronco recinti di ghirlande;
e le primizie tutte che il giovine anno mi reca,
sacre le pongo a l'ara del villereccio nume.
Cerere bionda, del tempio a le porte un modesto a te penda
serto di spighe, frutto del nostro campicello;
tu, rubicondo Priàpo, ti leverai nel frutteto
ad atterrir gli uccelli con la tua falce fiera;
ed ancor voi, già d'un vasto, or sì piccolo campo custodi,
voi pur li avrete, o dolci miei Lari, i vostri doni.
Quando eran molti gli armenti, una pingue vitella si offriva:
or che sparuto è il gregge, basta una sola agnella.
Cada l'agnella, e gridi, da torno, la rustica prole:
« Eia! a noi vino e messi! messi e buon vino date! »
Vivere alfine io possa felice del parco mio bene,
e, non costretto a correre sempre per lunghe vie,
l'ombra godermi d'un faggio, conforto a gli estivi calori,
presso l'erbosa sponda d'un chioccolante rivo!
Sarà pur bello, di quando in quando, por mano al bidente
o stimolar col pungolo a l'opra i tardi bovi;

morbida agnella o capretto, che lungi ruzzò da la madre,
dolce sia in grembo accogliere e ricondurre al chiuso.
Ma voi, ladruncoli e lupi, al piccolo gregge indulgete:
dai numerosi armenti trarre convien la preda.
Io di latte irrorare son uso la placida Pale,
che d'ogni mal mi renda greggia e pastore immuni.
E voi assistetemi, o Numi, e della mia povera mensa
non dispregiate i doni in vile creta offerti:
tali pur furon le tazze ch'a sè foggiò il primo colono,
ciotole disadorne, fatte di molle limo.
Io le ricchezze dei padri non chiedo, nè i larghi proventi
che a l'avo industre offrirono gli ampii granai ben colmi:
piccola messe è già molto, già molto le membra in un letto,
e, a Dio piacendo, sempre posar nel mio lettuccio.
Oh, dal lettuccio è pur dolce il sibilo udire dei venti,
e stringer la fanciulla teneramente al seno,
o, quando gelide piogge riversano gli Austri furenti,
al ritmo de la piova dormir placidi sonni!
Questo sol bramo, e sia ricco a ragione chi sappia affrontare
l'ira dei flutti e l'orrido fragor de le tempeste.
Ma tutto l'oro e le gemme del mondo si sperdano innanzi
che la fanciulla in pianti, partendo, lungi io lasci.
A te combatter conviene, per terra, o Messalla, e per mare,
e al tuo palazzo pendano superbi i tuoi trofei;
me di bella fanciulla ritengono avvinto i legami,
e a le sue dure porte siedo, vigile schiavo.
Non io mi curo di gloria, mia Delia, purchè viva teco,
e sia pur detto imbelle, e sia pur detto vile!
Oh, possa giunto a l'estrema mia ora vedermi te accanto,
con la languente mano ancor la tua sentire!
Lacrime e baci tu allora a l'esanime spoglia darai,
mentre al funebre letto triste s'appronta il rogo:
lacrime e baci, ch'io penso non abbia tu un cuor di macigno,
nè te lo chiuda gelida, ferrea guaìna il cuore.
Gentili giovani e donne pietose da quel funerale
non torneranno, credi, con aride pupille.
Pur, nel compianto, una grazia tu a l'ombra amorosa concedi:
non lacerar le morbide chiome e le dolci gote!
Frattanto amiamo, o Delia, finchè giovinezza sorride:
presto ahi verrà con tacite ali la fosca Dea;

e giungerà la vecchiezza, furtiva, nè amarci potremo
nè vezzeggiarci ancora, con i capelli bianchi.
Or che gioconda Afrodite ci chiama, spezzar si conviene
porte e serrami, e intessere scherzi d'amor pugnaci:
qui buon soldato e buon duce io mi sento.... Voi, trombe e vessilli,
a chi ricchezze brama guerra recate e pene.
Guerra e opulenza! Io, riposta la piccola messe in granaio,
disprezzerò i ricconi, non temerò la fame!

GIUSEPPE LOMBARDO.

RECENSIONI.

HORATIUS, *Carmina*, edidit Fridericus Klingner. — Lipsia, B. G. Teubner, MCMXXXIX.

Una edizione critica ideale ha per primo presupposto che sottoponga ad attenta revisione le fonti da cui scaturisce o quelle almeno che agli occhi degli studiosi sono apparse più limpide e genuine. Il Klingner in materia sì vasta e variamente autorevole, quale ci è conservata di Orazio dal Medio Evo e dall' Umanesimo, non ha mirato a tanto : si è limitato costì ad ampliare e a completare in qualche punto d' importanza, per il resto costruendo sulle diligenti vecchie collezioni, solo di sul codice Vaticano R 1703 (sec. IX) saggiando e, nell' insieme, riprovando la bontà dei materiali a nostra disposizione. Di R ha aggiunto altresì le parti fino ad oggi trascurate ; e le aggiunzioni riguardano ancora l' Ottoboniano lat. 1660 (sec. IX) ed M = Mellicensis 177 (sec. XI). Pur in questa limitazione di confini, della quale nessuno al Kl. potrebbe fare un addebito, l'edizione sua va salutata come una conquista della scienza : se il testo di Orazio ne esce, secondo che portava la natura delle cose, pressochè immutato, l'*Apparatus criticus* ha una impostazione tutta nuova di chiarezza.

A snodare il groviglio della tradizione diplomatica oraziana si affaticarono, è noto, diversi cominciando da Keller-Holder. La base per un albero genealogico fu posta da loro due, che stabilirono tre classi di manoscritti, tutt' e tre risalenti all'antichità, ma intravidero, già essi, parentele tra la classe I e la II nei carmi lirici e tra la classe I e la III nelle satire e nelle epistole. Problema massimo divenne dopo Keller-Holder l'essenza reale della classe I, il reale rapporto esistente fra la medesima classe e le altre. F. Leo in una acuta disamina dell'opera di Keller-Holder con giusta intuizione ridusse a due gli esemplari antichi da cui derivano i nostri manoscritti oraziani, ma lasciò ravvolto nell'oscurità il problema centrale che si è detto, della I classe Kelleriana. Il Vollmer credette quindi di andare innanzi nel semplificare, fermo restando bensì a due gruppi di codici, così come li possediamo noi, ma questi facendo originati nell'età carolingia da un unico esemplare antico che sarebbe l'edizione di Mavorzio : sembrò a lui che le varianti distintive dei due gruppi non fossero degne dell'antichità ; delle tre classi del Keller scomparve senz'altro la prima. Visione erronea di cose, da cui venne fuori un apparato critico insufficiente e inadeguato alla Teubneriana che precede la presente del Kl. (1907-1912[2]). Sulle orme del Vollmer sta il Garrod nella Oxoniense. Una mossa verso la revisione dell'edificio del Vollmer, almeno su singoli momenti, si ha con

Lejay-Galletier: il Villeneuve nelle « Belles Lettres » rinunzia a una indagine vera e propria e ad una classificazione dei manoscritti oraziani.

Preparata invece da una penetrante e compatta ricerca su codesto ter-
reno (*Hermes*, 70, 1935, pp. 249 sgg., 361 sgg.), l'edizione del Kl. proprio qui
vuol segnare una svolta. Che cos' è la classe I di Keller-Holder? Quali le sue
precise relazioni con le classi II e III? E in che modo si deve giudicare il Va-
ticano R, che Keller-Holder riferirono in parte alla classe I, in parte alla III,
e il Vollmer per intero al suo gruppo (II), cioè alla classe III K.-H.? Questo
il punto. Le conclusioni del Kl. sono anzi tutto le seguenti: nel secolo IX esi-
steva una classe di manoscritti oraziani a sè stante, la I del Keller, la quale
non rimontava medesimamente che le altre due all'età antica, sì ad esemplare
nato da commistione delle classi II e III, ed esattamente a tradizione qualche
po' anteriore alla sopravvissuta nei rappresentanti di esse classi. Ancora dun-
que tre gruppi di codici, rispondenti alle classi di K.-H., e ciò intendeva certo
il Lenchantin (*Athen.*, 1937, p. 172) quando parlava d'un ritorno col Kl. alla
triplice classificazione di K.-H.; ma, perchè non paressero dal Kl. confermate
le risultanze dei due studiosi, non doveva egli dimenticar di soggiungere che
la classe dal Kl. chiamata Q (= I K.-H.) è di origine medievale e presenta quei
determinati rapporti, che si è spiegato, con II e III, rispettivamente Ξ e Ψ del Kl.
Siccome la tradizione diplomatica di Orazio, nelle sue linee generali buona,
non offre troppo ricca e valida materia di accertamento, il Kl. per la sua ricerca
è partito dall'acuire lo sguardo nei titoli apposti ai singoli canti oraziani, mas-
sime odi ed epodi, sui quali già aveva richiamato l'attenzione il Christ, ed ha
con ciò statuito una fondamentale divergenza tra classe II K.-H. (Ξ) e classe
III (Ψ), divergenza che per l' indole stessa delle intitolazioni si rivela antica
(indicazioni metriche, greche ecc.). Le soprascritte invece dei codici Q di con-
sueto riappariscono in ambedue le forme delle classi Ξ e Ψ o, più di rado,
oscillano fra l'una e l'altra o s' incontrano in una sola, e presuppongono di con-
seguenza un esemplare che entrambi le contenesse e, diciamo pure, le conglo-
merasse, sicuramente del Medio Evo; perchè, mentre da un lato i codici Q han
già avviato il processo di abbreviazioni e di tralasciamenti nelle intitolature
quale si ritrova nella classe Ξ, l' intera classe Q, a differenza di Ξ e di Ψ,
nessuna impronta ha nella speciale tradizione da essa tramandata che risenta
dell'antico, e nei titoli e nel testo. Quel poco che ha in più di antico particolar-
mente rispetto a Ξ, ma anche a Ψ, sembra ben rivelarsi un avanzo di Ψ pro-
veniente da codici anteriori ai rimasti di quella classe. Con le deduzioni tratte
dai titoli è in armonia sostanzialmente la tradizione del testo oraziano.

Il ms. Vaticano R — secondo punto della investigazione del Kl. — è
un esemplare misto, ciò che fu già notato dal Lejay e dal Villeneuve; sta fra Q
e Ψ, tende in prevalenza verso Ψ, ma di parecchie corruttele Ψ è libero.

Tale la ricostruzione che il Kl. fa delle famiglie dei codici oraziani coi
loro individui, e fusto e rami fondamentali dell'albero sembrano essere ben
quelli, se anche nei manoscritti ci siano incostanze e intersecazioni di varianti,
onde il Lenchantin, che egualmente parte da due gruppi di manoscritti, ama
insistere più su classi di lezioni che di codici. La *recensio* di Orazio col Kl. ha
progredito indubbiamente d'un buon passo; per la *emendatio* rimane, più che
in altri scrittori dell'antichità classica, libero il campo al *iudicium*, al senso
storico, all' intuito, al fiuto, alla perspicacia intellettiva, alla visione fantastica.

Le due redazioni Ξ e Ψ, che non fluiscono direttamente dal testo originario di Orazio ma da un archetipo già trasfigurato da comuni errori, non presentano caratteri di superiorità d'una rispetto all'altra ; e c' è poi il codice Blandinio, il quale, pur nella ristrette conoscenze che ne abbiamo, si distacca in parte per una sua propria tradizione da Ξ e e da Ψ — qui utilmente si diffonde il Lenchantin p. 147 sgg. — ; e infine, la storia del testo oraziano nel mondo antico, su cui molto resta da lavorare, si complica con la tradizione scoliastica (Porfirione, Ps. Acrone), meno assai, tanto che appena merita d'accennarvi, con quella dei grammatici e dei metrici.

Uno sguardo alla edizione del Kl. basta a mostrarne i pregi : a pie' del testo, indicate le citazioni o le imitazioni degli antichi ; l'apparato critico alleggerito del superfluo di fronte al Keller o al Villeneuve, arricchito del mancante rispetto al Vollmer, e vi è tenuta a calcolo la critica congetturale, dalla più vecchia alla più recente, dove metteva conto. Sulla costituzione del testo dico solo che, saggiando diversi luoghi tuttora controversi tra i filologi, solitamente ho trovato nel Kl. la lezione da me ritenuta migliore. Non però, per citare un esempio, al c. I 8, 2. *Lydia, dic per omnis Hoc deos vere* scrive il Kl. con Ξ e con Cesio Basso, a cui tengon dietro Fortunaziano e Vittorino — il lemma tuttavia in essi è *te deos oro*, cfr. Lenchantin, p. 144 s. —, laddove *te deos oro* porta un piccolo numero di codici Ψ e *hoc deos oro* un altro di Ψ. Io per me non ho la minima titubanza nella scelta. Quel *vere* è tale una zeppa, sì opaca, che, comunque sia penetrata nella tradizione d'un poeta della taglia di Orazio, si elimina da sè ; e l'elegante ed espressiva interposizione della particella pronominale tra voci di altra dipendenza — *per omnis te deos oro* —, in formule di preghiera, di giuramento e simili, ben nota dai migliori poeti e prosatori greci e latini (Sofocle, Euripide, Plauto, Terenzio, Sallustio, Virgilio, Livio ecc.), difficilmente sarà opera del di fuori : spesso avviene piuttosto al contrario che nei codici questa maniera vada incontro a corruttele, che è appunto il caso nostro.

GINO FUNAIOLI.

G. RASKIN, *Handelsreclame en soortgelijke praktijken bij Grieken en Romeinen* (« Philologische Studien », Teksten en Verhandeling, N. 13-15, Leuven, 1936, pp. XV-144.

L' indagine del Raskin intorno alle forme della *réclame* commerciale delle due antichità classiche, pur non appartenendo a quelle che tocchino vasti problemi spirituali, può interessare anche per qualche riflesso psicologico che guizza nel breve trascorrer di un attimo nel gesto di un venditore o di un compratore. Il Raskin esclude dalla sua ricerca la *réclame* politica e personale, per limitarsi, a ragione, a quella commerciale. L'opera si divide naturalmente in due parti, greca e romana ; per la seconda, come era logico supporre, la documentazione è più ricca, sia per la maggior importanza del commercio presso il grande popolo imperiale, sia per i più numerosi ritrovamenti archeologici, che rivelano una tale situazione, specialmente a Pompei.

Poichè il concetto di *réclame* non poteva essere diffuso ancora, come lo è presso di noi, spesso si tratta semplicemente di annunzi, che sono i precursori

di più complesse forme di pubblicità. Il Raskin divide la sua trattazione in *réclame* orale, grafica e in una terza categoria che comprende forme varie, come è quella che si riscontra sulla ceramica, o quella che si attua con la messa in mostra delle merci destinate alla vendita. Infine si riscontrano precursori dei nostri agenti di commercio e di pubblicità.

Tutto quello che le fonti letterarie, archeologiche ed epigrafiche potevano offrire è stato scrupolosamente rintracciato dal Raskin. Qualche cosa gli può essere sfuggito, ma non sarà certo molto. Stupisce che egli abbia trovato modo di citare due soli documenti papiracei, mentre io credo che in tanto materiale si possa trovare qualche cosa di più.

In ogni modo il libro si legge con piacere, anche per l'evocazione di innumerevoli macchiette che ci sfilano innanzi uguali allora come oggi. Un'utilità può essere tratta anche dall' interprete dei testi letterari, che avrà modo di chiarire con l'aiuto del Raskin qualche dato di fatto al quale un autore accenni nella sua opera.

MARIO UNTERSTEINER.

ETTORE BIGNONE, *Direttore responsabile*

1461-39 - Firenze - Tipografia E. Ariani, S. A., Via San Gallo, 33

20 Giugno 1940-XVIII

CASA EDITRICE F. LE MONNIER • FIRENZE

Novità:

MARINO LAZZARI
DIRETTORE GENERALE DELLE ARTI

L'AZIONE PER L'ARTE

CON PREFAZIONE DI GIUSEPPE BOTTAI

Un volume in-8° di pagine XII-188 con copertina illustrata - L 15.

Sommario:

I DUE REGNI DELL'ARTE.
TUTELA DELL'ARTE ANTICA.
L'azione delle Soprintendenze.
Il riordinamento delle Soprintendenze.
Sulla Sezione di Arte Antica alla Mostra Autarchica del Minerale Italiano.
TUTELA DELLE BELLEZZE NATURALI.
Il « Nostro » paesaggio.
ISTRUZIONE ARTISTICA.
L'insegnamento dell'arte figurativa.
Sulla Mostra degli Istituti d'Istruzione artistica.
Metodi e fini dell'insegnamento musicale.
Didattica e cultura nell'educazione musicale.
APPENDICE.
Nuova organizzazione e attività della Direzione Generale delle Arti.
La Direzione delle Arti e l'Ufficio per l'Arte Contemporanea.
Arte e modernità.

CASA EDITRICE F. LE MONNIER • FIRENZE

BIBLIOTECA NAZIONALE DIRETTA DA MICHELE BARBI

EPISTOLARIO DI GIACOMO LEOPARDI

NUOVA EDIZIONE AMPLIATA IN SETTE VOLUMI IN 8°

CON LETTERE DEI CORRISPONDENTI E CON NOTE ILLUSTRATIVE

A CURA DI FRANCESCO MORONCINI

Vol. I – Lettere 1 a 243, anni 1810-1819, con introduzione (pagg. XXVIII-336) . . . . . L. 25 —
Vol. II – Lettere 244 a 527, anni 1820-1823 (pagg. 316) . » 25 —
Vol. III – Lettere 528 a 786, anni 1823-1826 (pagg. 304) . » 25 —
Vol. IV – Lettere 787 a 1137, anni 1826-1827 (pagg. 332) . » 30 —
Vol. V – Lettere 1138 a 1492, anni 1827-1830 (pagg. 292) » 30 —
Vol. VI – Lettere 1493 a 1921, anni 1830-1837 (pagg. 380) » 40 —
Vol. VII – *Appendice* con 48 nuove lettere inedite a cura di GIOVANNI FERRETTI ed un *Indice Generale* dei nomi e delle cose notevoli contenuti nei sette volumi . . . . . (*in corso di stampa*)

Ogni volume è illustrato con ritratti e autografi fuori testo

Sta per compiersi la pubblicazione dell'*Epistolario leopardiano*, benemerita fatica del compianto e insigne studioso Francesco Moroncini, a cura della Casa Le Monnier, che si acquista così un altro titolo di merito, fra i tanti che ha, verso la cultura italiana....

Con un buon testo delle poesie e delle prose e questi volumi spessi, sicuri, con la guida dell'esperto raccoglitore, si ha davanti a noi un Leopardi integrale sul quale ognuno, in un a-solo di raccoglimento profondo, può vivere liberamente in contatto spirituale e quasi fisico col poeta, e sentirlo suo in un concorde e parallelo snodarsi di fatti e di cose....

ETTORE ALLODOLI (*La Nazione*, Firenze).